Reicha's Compositionslehre.

VIERTER BAND

enthaltend den

8ten 9ten u. 10ten Theil

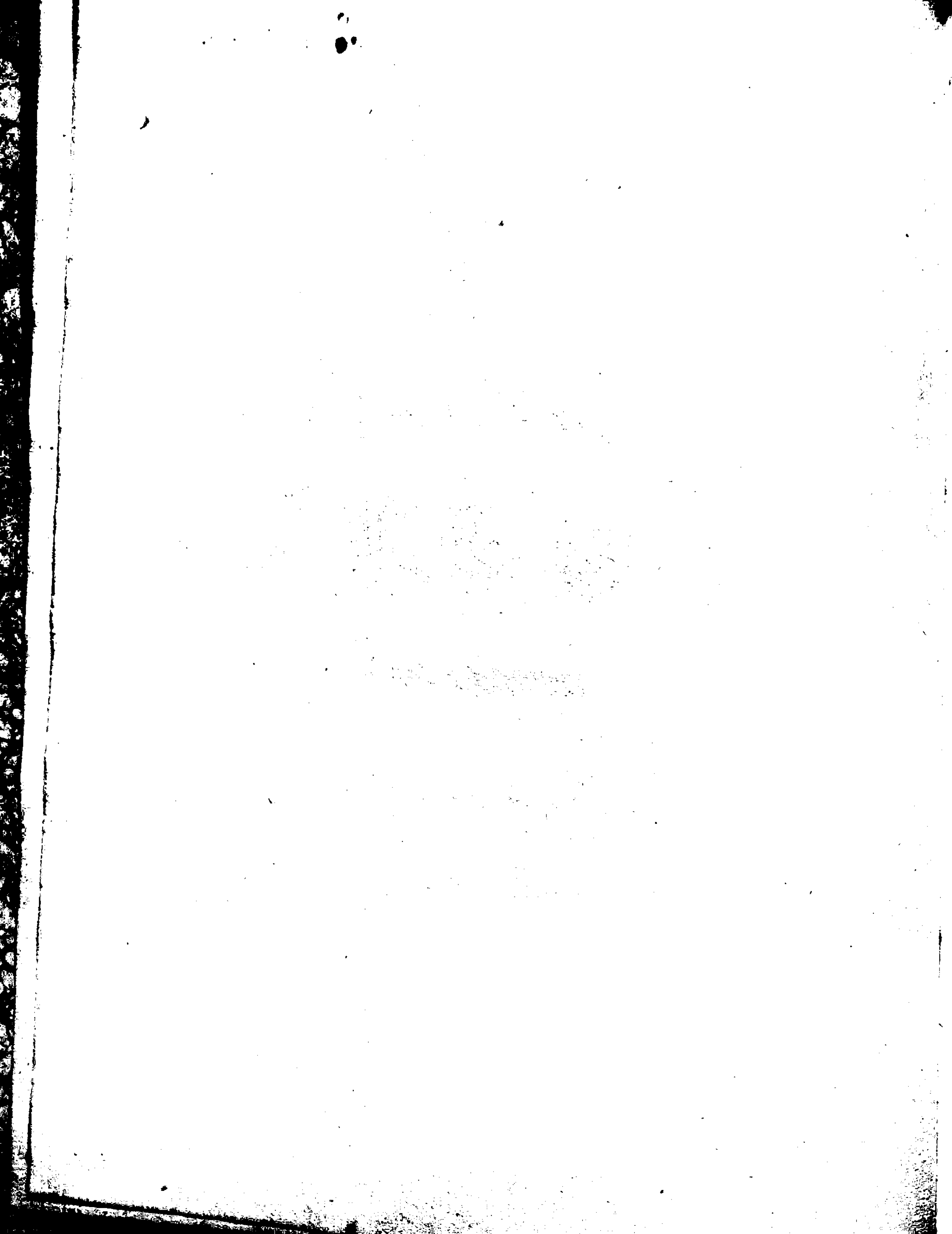
— oder —

die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben N° 1133.



ACHTER



Huitième Partie.

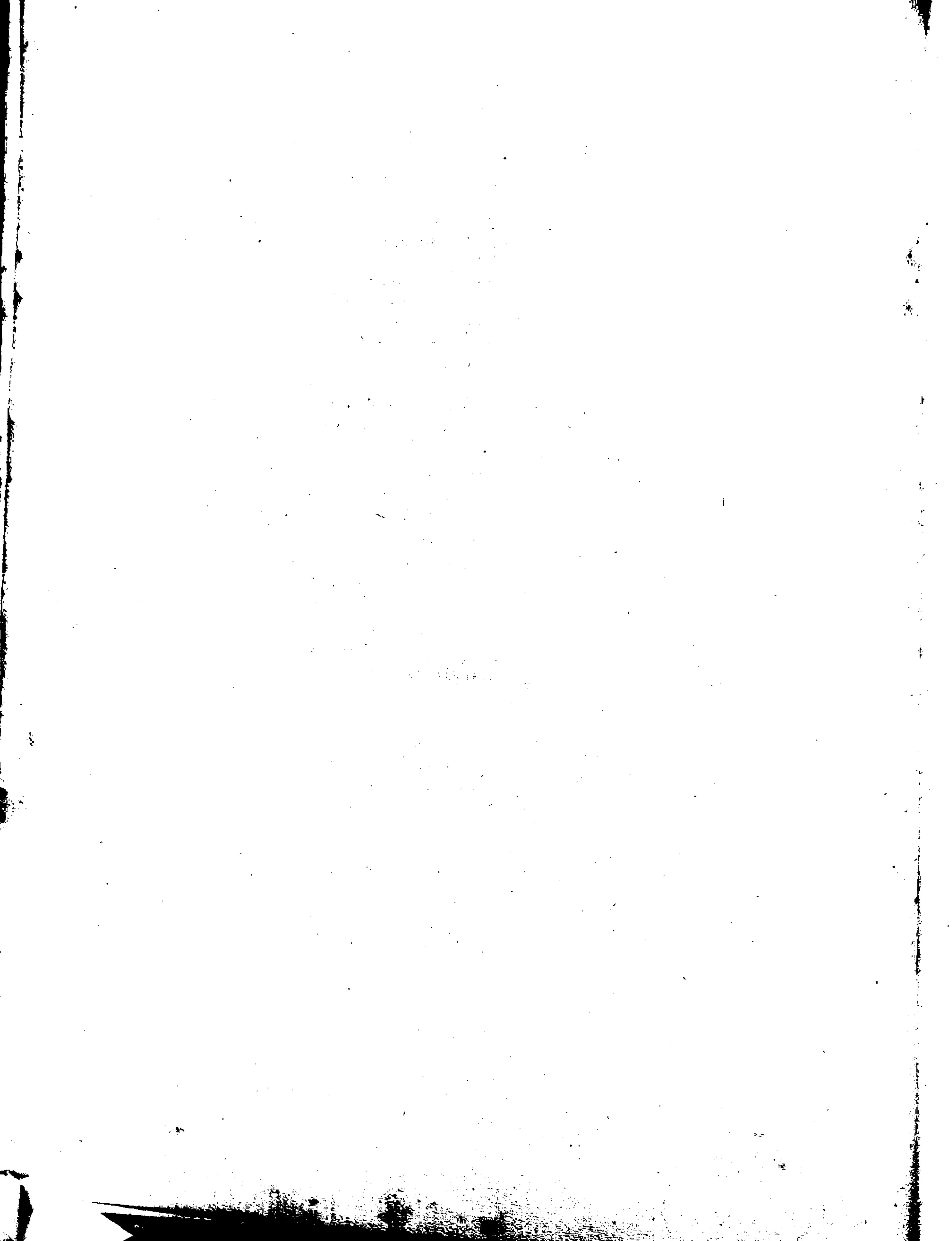
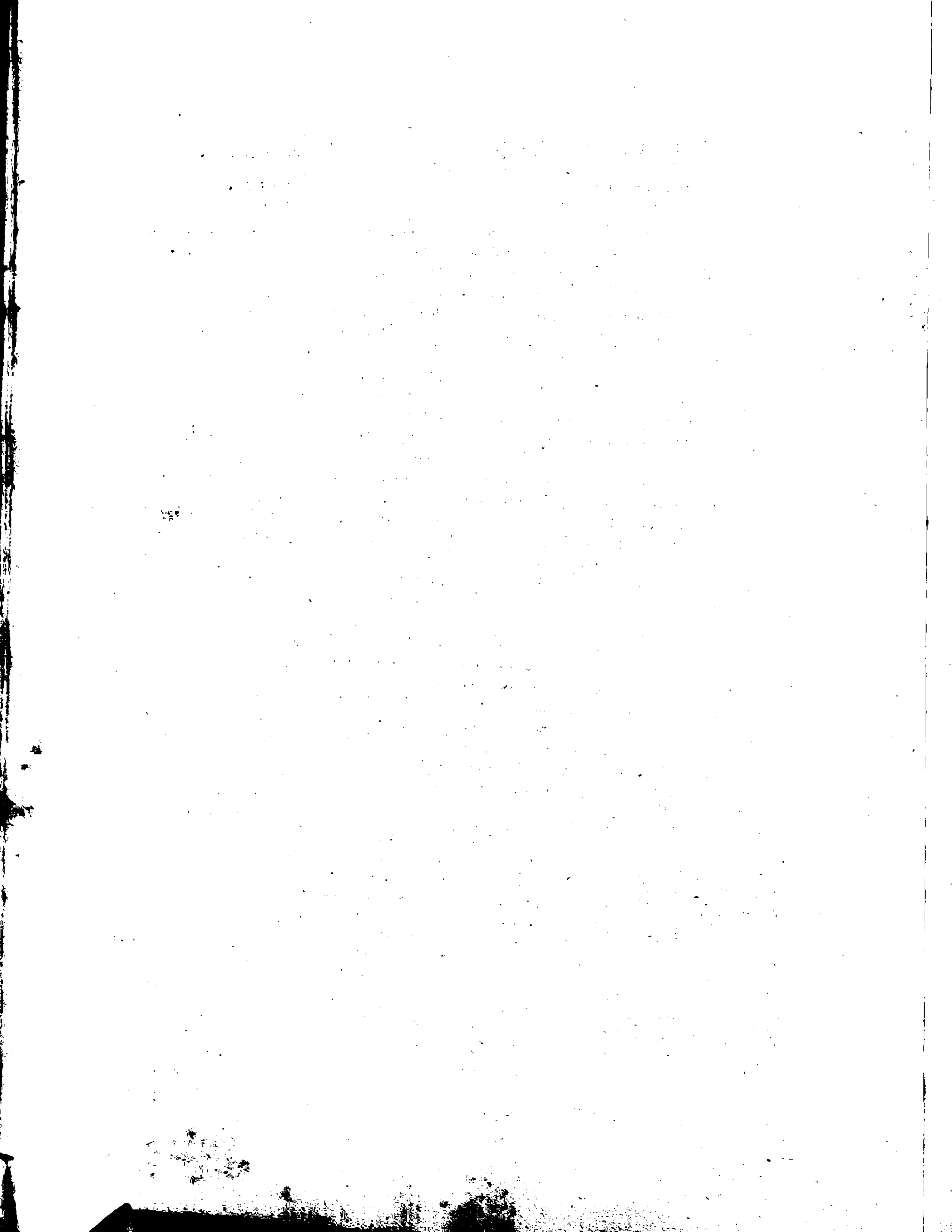


TABLE DES MATIÈRES
DE LA HUITIÈME PARTIE.

JNHALT
DES ACHTEN THEILS.



HUITIÈME PARTIE.

DE LA FUGUE.

La fugue est un morceau de musique dans lequel le motif (ou le sujet) court, ou fuit sans cesse d'une partie à l'autre, d'après certaines règles : c'est par cette raison que les anciens lui ont donné le nom de fugue, qui vient du latin FUGA (fuite.)

Il y a quatre objets principaux qui constituent une fugue, savoir :

1° Le motif, ou le sujet de la fugue ;
2° La réponse du sujet ;
3° La matière principale dont la fugue se compose ;
4° L'ordre dans lequel la matière fuguée doit être présentée.

Mais avant de discuter ces quatre objets, il est essentiel, pour la clarté de cet article, d'indiquer d'une manière précise en quoi consiste la différence qui existe entre la fugue *ancienne*, composée dans le *style rigoureux*, et la fugue *moderne*, composée dans le *style actuel*, ou *libre* ; car les compositeurs les plus célèbres du 18me siècle ont fait presque toutes leurs fugues dans ce dernier style.

1° La fugue se fait (sous le rapport de l'harmonie, des successions de notes dans chaque partie et des modulations) d'après les principes du *genre rigoureux* que nous avons exposés au commencement de cet ouvrage ; dans ce cas, la fugue est vocale sans accompagnement, ou seulement accompagnée par l'orgue ; nous l'appelerons *fugue ancienne*. Ce n'est que la fugue ancienne qui a été traitée jusqu'à nos jours dans les ouvrages sur la composition.

2° *La fugue moderne*, soit vocale, soit instrumentale, est tout-à-fait dégagée des entraves de la fugue ancienne. Mais aussi, une fugue vocale dans ce genre, est toujours accompagnée par l'orchestre, pour soutenir les voix et assurer leur intonation. Nous donnerons ici un tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne, pour voir d'un coup d'oeil ce qui est défendu dans l'une et ce que l'on a jugé à propos d'introduire dans l'autre.

FUGUE ANCIENNE, tout-à-fait dans le style rigoureux et seulement pour des voix.	FUGUE MODERNE, ou dans le style libre, soit vocale (accompagnée par l'orchestre) soit instrumentale.
1° Excepté la quarte aug=	1° Il est permis d'employer

ACHTER THEIL.

VON DER FUGE.

Die Fuge ist ein Tonstück, in welchem das Motif (oder Subject) unaufhörlich, und nach gewissen Regeln, von einer Stimme zur andern läuft, (oder flieht) : aus diesem Grunde gaben die Alten dieser Kunstarbeit den Namen Fuge, der von dem lateinischen Worte FUGA (Flucht) herkommt.

Es sind vier Hauptgegenstände, welche das Wesen einer Fuge bestimmen, nähmlich :

1tens Das Motif, Thema, oder Subject der Fuge ;
2tens Die Antwort auf dieses Subject.
3tens Der Hauptstoff, aus dem die Fuge gebildet wird ;
4tens Die Ordnung, in welcher dieser Stoff der Fuge dargestellt werden muss.

Aber bevor wir diese vier Gegenstände erörtern, ist es für die Verständlichkeit dieses Artikels wichtig, auf eine genaue Art anzuzeigen, worin der Unterschied zwischen der *alten, im strengen Style* componirten Fuge, und der *modernen, im gegenwärtigen oder freien Style* componirten Fuge besteht ; denn die berühmtesten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben fast alle ihre Fugen in diesem letzteren Style geschrieben.

1tens Die Fuge wird, (in Rücksicht auf die Harmonie, die Fortschreitungen der Noten in jeder Stimme, und die Modulationen,) nach den Grundsätzen des *strengen Styles*, den wir im 5ten Theile dargestellt haben, verfertigt ; in diesem Falle ist die Fuge nur für die Vocalstimmen ohne Begleitung oder nur mit Begleitung der Orgel, zu setzen ; wir werden sie die *alte Fuge* nennen. Bis auf unsere Tage wurde nur diese alte Fuge in den Compositionslehrbüchern abgehandelt.

2tens *Die moderne Fuge*, sey sie nun für Gesang= oder Instrumental=Musik gesetzt, ist von den Fesseln der alten Fuge gänzlich befreit. Dafür wird aber auch eine Vocal-Fuge dieser Gattung stets vom Orchester begleitet, um die Gesangstimmen zu unterstützen, und ihre Intonation sicher zu stellen. Wir werden hier ein vergleichendes Bild der alten Fuge und der modernen Fuge geben, um mit einem Blicke zu sehen, was in der einen verbothen ist, und was man für angemessen fand, in der andern als zulässig einzuführen.
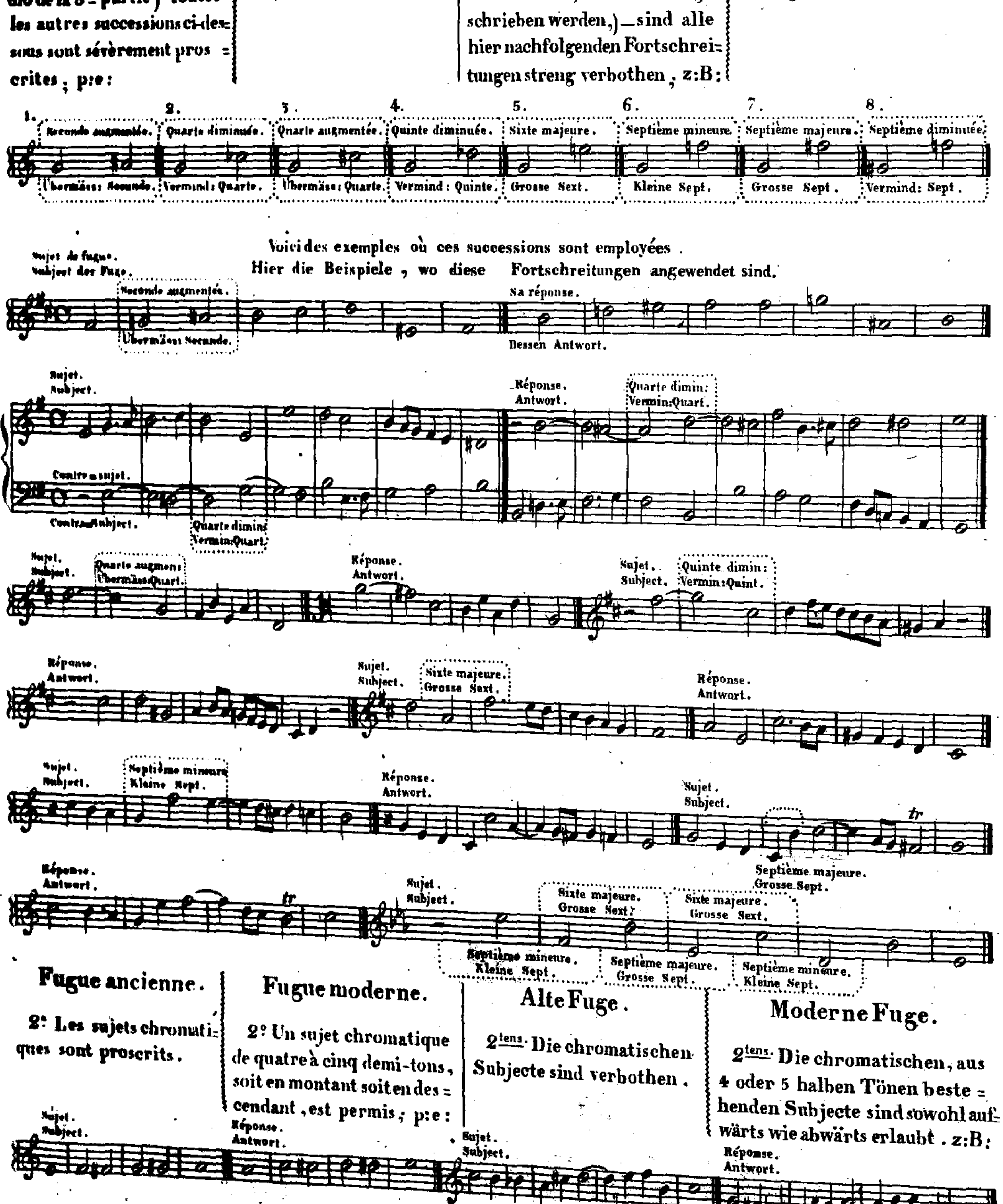
ALTE FUGE, durchaus im strengen Style und nur für Gesangstimmen.	MODERNE FUGE, oder im freien Style, entweder für das Vocale (mit Begleitung des Orchesters) oder für die Instrumental-Musik.
1tens Wenn man die übermässi=	1tens Es ist erlaubt, in einer Fuge

mentée, la Sixte majeure et la septième diminuée (en les employant sous les conditions prescrites dans l'article sur le style rigoureux, page 610 de la 5me partie) toutes les autres successions ci-dessous sont sévèrement proscrites ; p:e :

dans une fugue les successions suivantes, pourvu que l'on n'en abuse pas, c'est à dire que l'on ne les prodigue pas sans nécessité.

ge Quart, die grosse Sext, und die verminderte Septime ausnimmt, (indem man sie unter den Bedingungen anwendet, welche in dem Artikel über den strengen Styl, im 5ten Theil, Seite 610 vorgeschrieben werden,) — sind alle hier nachfolgenden Fortschreitungen streng verbothen, z:B:

alle hier nachfolgenden Fortschreitungen anzuwenden, vorausgesetzt, dass man sie nicht missbraucht, das heisst, dass man sie nicht ohne Nothwendigkeit verschwendet.



Fugue ancienne.

2° Les sujets chromatiques sont proscrits.

Fugue moderne.

2° Un sujet chromatique de quatre à cinq demi-tons, soit en montant soit en descendant, est permis ; p:e :

Alte Fuge.

2tens. Die chromatischen Subjecte sind verbothen.

Moderne Fuge.

2tens. Die chromatischen, aus 4 oder 5 halben Tönen bestehenden Subjecte sind sowohl aufwärts wie abwärts erlaubt. z:B:
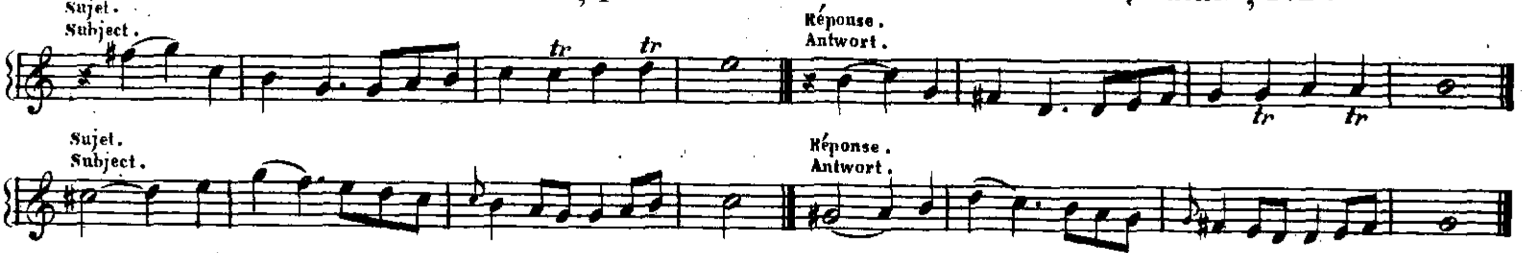
Sujet. Subject. Réponse. Antwort. Sujet. Subject. Réponse. Antwort.

3° Un sujet de fugue doit commencer et finir autant que possible par la *tonique* ou par la *dominante*.

3° Un sujet de fugue peut commencer et finir n'importe par quelle note du ton, pourvu qu'il chante franchement; de plus, il pourrait même l'attaquer par une note prise hors du ton, si le compositeur le jugeait à propos et s'il possédait le talent de rendre sa fugue intéressante, par une harmonie franche, p: e:

3tens. Ein Subject zu einer Fuge muss so viel als möglich mit der *Tonica* oder *Dominante* anfangen und endigen.

3tens. Ein Fugen-Subject kañ mit jeder beliebigen Stufe der Tonart anfangen, wenn es nur einen natürlichen Gesang bildet; ja es könnte sogar mit einem Tone beginnen, der ausser der Tonart liegt, weñ der Tonsetzer es schicklich fände, und wenn er das Talent besässe, seine Fuge durch eine ungezwungene Harmonie interessant zu machen; z: B:

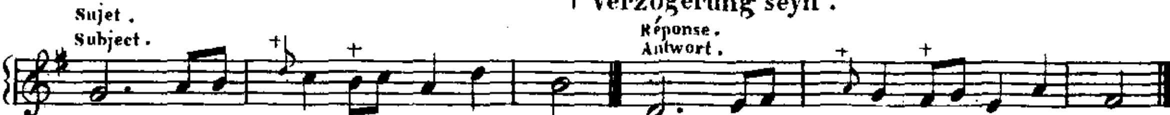


4° Les notes de goût n'ont jamais été pratiquées dans le style rigoureux, par la raison quil n'est pas permis dans ce style d'attaquer un accord par une note qui lui soit étrangère, sauf la suspension.

4° Les notes de goût (appoggiature,) pourvu qu'elles soient de courte valeur (par exemple une croche dans l'Allegro,) peuvent s'employer dans la fugue moderne, p: e:
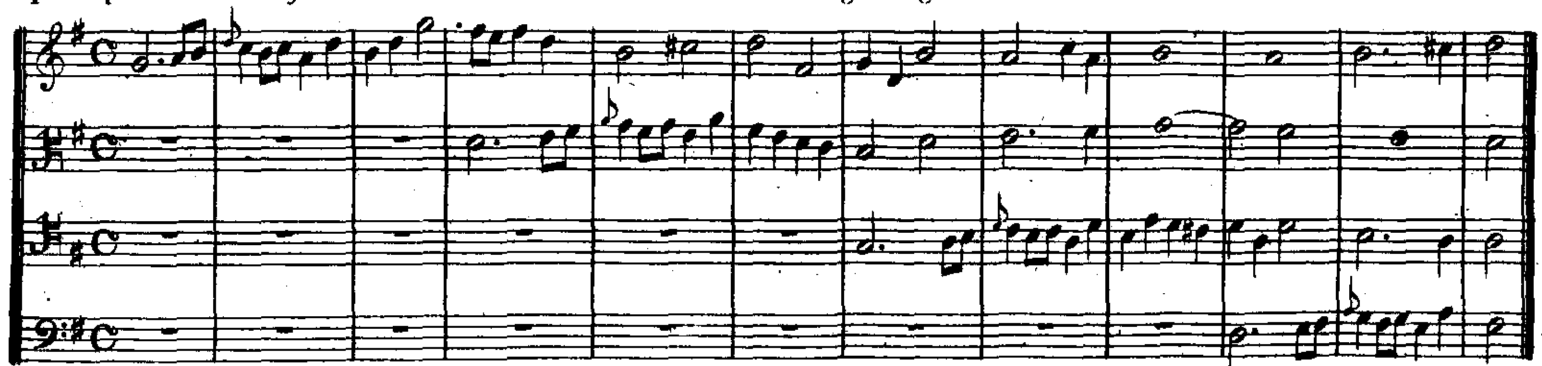
4tens. Die Verzierungsnoten sind im strengen Style niemals angewendet worden, und zwar aus dem Grunde, weil es in diesem Style nicht erlaubt ist, einen Accord mit einer Note anzuschlagen, die ihm fremd ist; – es müsste denn nur eine Verzögerung seyn.

4tens. Die Verzierungsnoten (Appoggiaturen) köñen in der modernen Fuge angewendet werden, vorausgesetzt, dass sie von kurzer Dauer, (wie zum Beispiel die Achteln im Allegro) seyen, z: B:
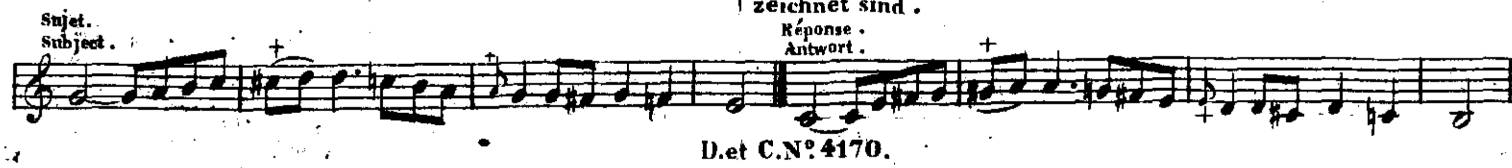


La note de goût (marquée d'une +) ne comptant pas dans l'harmonie, on la traite comme si elle n'existait pas; c'est à dire que l'on accompagne les quatre notes comme si elles n'en faisaient qu'une seule, qui est . Voici l'exposition de fugue à quatre parties avec ce sujet:

Die, (durch ein + bezeichnete) Geschmacksnote gehört nicht zur Harmonie, und man behandelt sie also, als ob sie gar nicht da wäre; das heisst, man accompagnirt die vier Noten als ob es nur eine einzige, nähmlich das wäre. Hier ist der Anfang der 4stimmigen Fuge über dieses Thema:



Autre sujet avec deux appogiatures, marquées d'une +.

Anderes Subject mit zwei Appogiaturen, die durch ein (+) bezeichnet sind.



Ces quatre points, étant rejetés dans la fugue ancienne, sont la cause de la pauvreté et de la grande ressemblance de tous les sujets de fugue du genre rigoureux.

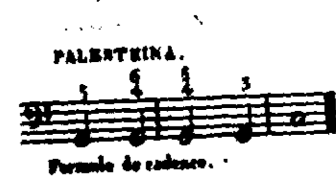
Les quatre points que nous venons d'indiquer dans ce tableau, étant admis dans la fugue moderne, donnent aux compositeurs la facilité de choisir des sujets de fugue saillans, neufs et intéressans.

Diese vier Punkte, welche in der alten Fuge verbothen waren, sind die Ursache der Armuth und der grossen Ähnlichkeit aller Fugenthemas im strengen Style.

Da diese vier, in dieser Vergleichungstabelle eben angezeigten Punkte in der modernen Fuge erlaubt sind, so erhalten dadurch die Tonsetzer die Leichtigkeit, geistreiche, neue und interessante Fugenthemas wählen zu können.

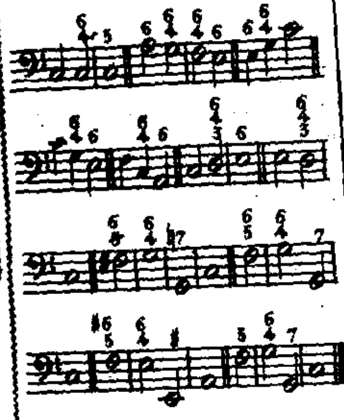
5° La quarte juste *entre* la *basse* et une partie *haute* (comme note réelle de l'accord) est généralement bannie du style rigoureux. On ne la tolère tout au plus que sur la pédale d'une fugue, ou bien dans la formule de cadence finale, employée de la manière suivante:

PALESTRINA.
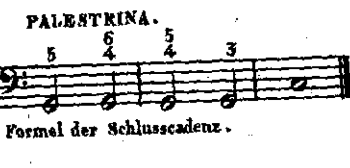


Formule de cadence.

5° La quarte juste (entre la basse et une partie haute) peut se pratiquer comme *note réelle* de l'accord, dans tous les cas où elle est préparée, p: e:
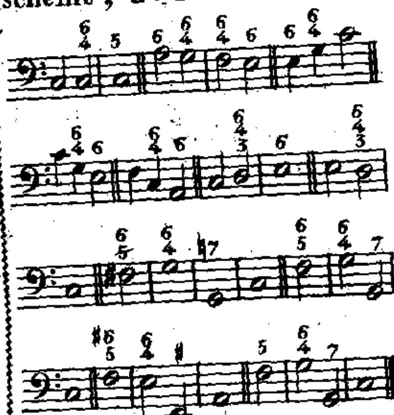


5^tens^ Die reine Quart zwischen dem *Basse* und einer *Oberstimme* ist (als wesentliche Note des Accords) im allgemeinen aus dem strengen Style ausgeschlossen. Man duldet sie höchstens nur auf dem Orgelpunkte einer Fuge, oder auch noch in der Formel der Schlusscadenz, wen sie auf folgende Art angewendet wird:

PALESTRINA.



Formel der Schlusscadenz.

5^tens^ Die reine Quart (zwischen dem *Basse* und einer *Oberstimme*) kann als *wesentliche Note* des Accords in allen Fällen angewendet werden, wo sie vorbereitet erscheint; z: B:
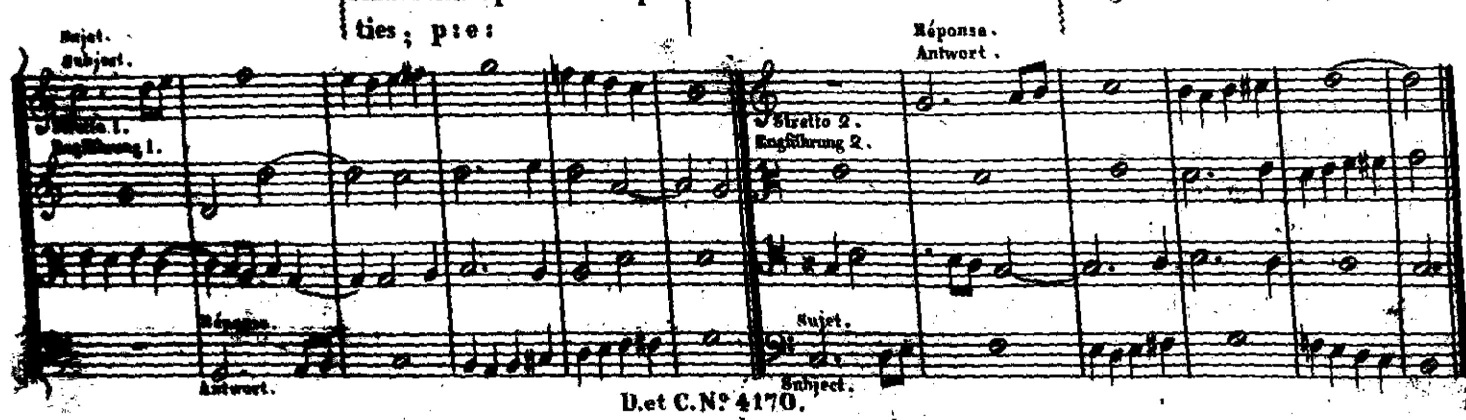


6° Sauf les notes de passage, toutes les dissonnances doivent être rigoureusement préparées: par conséquent les intervalles *sol-fa* et *fa-sol* dans la septième dominante ne peuvent pas se frapper sans cette condition.

6° Il est permis de frapper de tems en tems sans préparation, la septième mineure (sol-fa) et son renversement, la seconde majeure (fa-sol) dans l'accord de septième dominante (sol-si-ré-fa.) Cela peut se faire 1° en faveur d'une imitation exacte, ou d'un Stretto, 2° en restant dans le *même ton*, mais il n'en faut pas abuser, et ne l'employer que dans l'harmonie à plus de deux parties; p: e:

6^tens^ Mit Ausnahme der Durchgangsnoten müssen alle Dissonanzen strenge vorbereitet werden: demnach können die Intervalle G-F, und F-G im Dominanten-Sept-Accord nicht ohne diese Bedingung angeschlagen werden.

6^tens^ Es ist erlaubt, bisweilen ohne Vorbereitung anzuschlagen: die kleine Sept G-F, und ihre Umkehrung F-G, im Dominanten-Sept-Accord (G,H,D,F). Dieses kann geschehen: 1^tens^ zu Gunsten einer genauen Imitation oder eines Stretto; 2^tens^ wenn man in *derselben* Tonart bleibt, doch muss man sie nicht missbrauchen, und darf sie nur in der mehr als zweistimmigen Harmonie dergestalt anwenden; z: B:
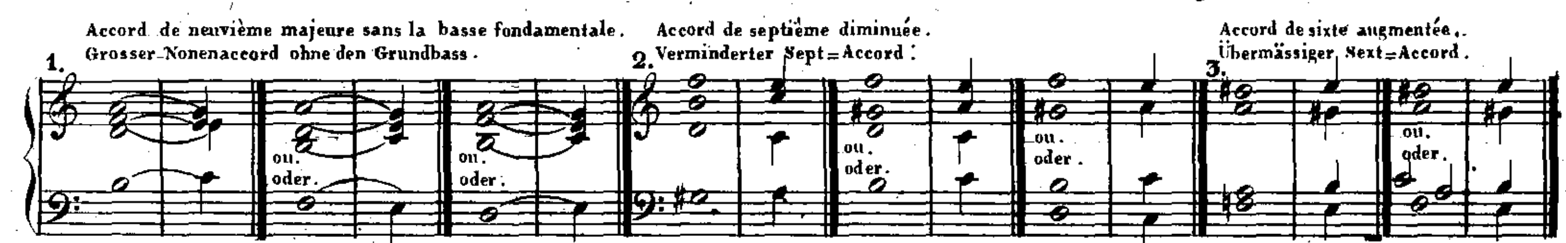


7° En général on n'employe pas ces trois accords : par exemple :

7° On peut parfois aussi frapper sans préparation les trois accords suivants : 1° L'accord de neuvième majeure employée surtout sans sa basse fondamentale ; 2° L'accord de septième diminuée ; 3° L'accord de sixte augmentée. Voici des exemples :

7tens Überhaupt werden folgende drei Accorde gar nicht angewendet :

7tens Man kann auch zuweilen folgende Accorde ohne Vorbereitung anschlagen : 1tens den grossen Nonen=Accord, besonders wenn er ohne seine Fundamental=Note angewendet wird ; 2tens den verminderten Sept=Accord ; 3tens den übermässigen Sext=Accord. Hier darüber Beispiele.



Nous donnerons à la fin de ce tableau une régle pour faciliter aux voix l'exécution des accords dissonnants lorsqu'ils ne sont pas préparés.

Wir werden zu Ende dieser Tabelle eine Regel geben, um den Gesangstimmen die Ausführung der nicht vorbereiteten dissoniren=den Accorde zu erleichtern.

Fugue ancienne.

8° Il ne faut pas sortir des tons relatifs et surtout ne point employer les sujets de la fugue dans un ton qui ne soit pas relatif. Une transition forte y est déplacée, parce qu'elle y produit trop de contraste avec ce qui la précède.

9° Les résolutions par exception des accords dissonans, ainsi que les cadences rompues ne peuvent avoir lieu que très rarement.

10° Les valeurs de note que l'on employe ordinairement dans la fugue ancienne sont des rondes, des blanches, des noires, rarement des croches,

Fugue moderne.

8° On peut moduler plus hardiment, et même sortir plus ou moins des tons relatifs. Vers la fin de la fugue (dans le *coup de fouet* du morceau) une transition heureuse, un peu *hardie* et bien amenée, y sera à sa place et y produira toujours de l'effet.

9° Les résolutions par exception des accords dissonans, et les cadences rompues sont très fréquentes dans la fugue moderne. Elles y produisent beaucoup d'effet, pourvu qu'elles soient bien faites et amenées à propos.

10° On admet dans la fugue moderne des valeurs de note de toute espèce, ainsi que des traits et des dessins de chant d'une gran=

Alte Fuge.

8tens Man darf nicht aus den verwandten Tonarten herausgehen, und vor allem nicht die Subjecte der Fugen in einem nicht verwandten Tone anwenden. Eine starke Ausweichung ist da nicht an ihrem Platze, weil sie einen zu starken Gegensatz zu dem bildet, was ihm voranging.

9tens Die Ausnahms=Auflösungen der dissonirenden Accorde, so wie die gebrochenen Cadenzen können nur äusserst selten statt finden.

10tens Der Notenwerth, den man gemeiniglich in der alten Fuge anwendet, besteht aus Ganzen, Halben, Vierteln, selten aus Achtel=No=

Moderne Fuge.

8tens Man kann viel kühner moduliren, und sogar aus den verwandten Tonarten mehr oder minder heraustreten. Gegen Ende der Fuge (in dem sogenannten *Galop* des Tonstückes) ist eine glückliche, etwas *kühne* und gut herbeigeführte Ausweichung, recht wohl an ihrem Platze und stets von Wirkung.

9tens Die Ausnahms=Auflösungen der dissonirenden Accorde, so wie die gebrochenen Cadenzen sind in der modernen Fuge sehr häufig. Sie bringen da grosse Wirkungen hervor, vorausgesetzt, dass sie wohl erfunden und zu rechter Zeit herbeigeführt seyen.

10tens Man erlaubt in der modernen Fuge jede Gattung des Notenwerths, so wie Gesangsphrasen und Umrisse in grosser Abwechslung, voraus=

à moins que la fugue ne soit dans un mouvement d'Andante, de Lento, d'Adagio ou de Largo; dans ces cas on peut même tenter des doubles-croches. Elle est excessivement pauvre en traits et en dessins chantans et variés.

11° On chantait tout à l'unisson, ou à l'octave avant la découverte de l'harmonie; mais dès que les accords furent connus, les compositeurs qui ont précédé le 18me siècle ont proscrit cet effet. Voilà la véritable raison qui l'exclut dans l'ancienne fugue.

12° On n'employe que la grande pédale sur la dominante primitive, vers la fin de la fugue: toutes les autres pédales sont proscrites.

Avant le 18° siècle on n'a pas même fait encore usage d'une pédale quelconque dans les fugues.

de variété, pourvu que l'unité requise soit observée.

11° Un trait (et surtout le sujet de fugue) exécuté par toutes les parties en *unisson*, peut produire un grand effet, particulièrement vers la fin de la fugue. Il serait donc ridicule de l'exclure.

12° Outre la grande pédale sur la dominante du ton primitif, (vers la fin de la fugue) on peut employer de courtes pédales sur la tonique (plus rarement sur la dominante) des tons relatifs, dans le courant du morceau; et, si on le juge à propos, on en peut faire encore une plus longue sur la tonique primitive, tout-à-fait à la fin.

ten, wenn die Fuge nicht im Andante, Lento, Adagio oder Largo-Tempo geschrieben ist; in diesen Fällen könnte man allenfalls Sechzehnteln anzuwenden wagen. Die alte Fuge ist äusserst arm an sangbaren und varirten Zügen und Umrissen.

11tens. Vor der Entdeckung der Harmonie sang man alles im Unison oder in der Octave; aber so wie die Accorde bekant wurden, so haben die Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert vorangingen, jenen Effekt verbothen. Diess ist die wahre Ursache, welche ihn von der alten Fuge ausschloss.

12tens. Man wendet nur die grosse Haltung (den grossen Orgelpunkt) auf der Hauptdominante, gegen Ende der Fuge an: alle andern Haltungen sind verbothen.

Vor dem 18ten Jahrhundert hatte man eigentlich noch von gar keinem Orgelpunkte in den Fugen Gebrauch gemacht.

gesetzt, dass die erforderliche Einheit bewahrt werde.

11tens. Ein Umriss, (und besonders das Subject der Fuge,) von allen Stimmen im *Unison* ausgeführt, kann, besonders gegen den Schluss der Fuge grosse Wirkung hervorbringen. Es wäre demnach lächerlich, ihn ausschliessen zu wollen.

12tens. Ausser dem grossen Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart, (zum Ende der Fuge) kann man noch kürzere Haltungen auf der Tonica (seltener auf der Dominante) der verwandten Tonarten, im Laufe des Stückes anbringen; und, wenn man es angemessen findet, kann man, ganz zu Ende, noch eine längere auf der Haupttonica anbringen.

Il est encore essentiel de remarquer que de nos jours on ne fait plus la fugue ancienne (ou dans le style rigoureux) tout-à-fait avec les mêmes restrictions que du tems de PALESTRINA. On y module à présent un peu plus hardiment, on y employe plus d'accords dissonnants, on y mêle par fois de petites phrases chromatiques, on y introduit plus de variété dans les valeurs de notes. On choisit des sujets plus modernes; on s'y permet de tems en tems des successions de notes prohibées jadis, comme quarte diminuée, quinte augmentée, septième diminuée, septième mineure; on y ajoute une coda; on fait ces fugues dans toute sorte de mesures &..: En sorte que l'on peut dire qu'il existe trois sortes de fugues, savoir: 1° La fugue tout-à-fait dans le *style ancien*, 2° la fugue *moderne* ou *libre*; 3° la fugue *mixte* c'est-à-dire celle qui participe des deux styles.

Noch ist es wichtig anzumerken, dass man heutzutage selbst die alte, (oder im strengen Styl geschriebene) Fuge nicht mehr mit allen diesen Beschränkungen macht, wie zur Zeit des PALESTRINA. Man modulirt auch da nun etwas kühner; man wendet da mehr dissonirende Accorde an; man mengt bisweilen chromatische Phrasen drein; man gibt da dem Notenwerthe mehr Abwechslung. Man wählt modernere Subjecte, man erlaubt sich da von Zeit zu Zeit Fortschreitungen von Tönen, die ehemals verbothen waren, wie z: B: die verminderte Quart, die übermässige Quint, die verminderte Sept, die kleine Sept: man fügt da eine Coda bei; man bildet diese Fugen in allen Taktarten, &..: So, dass man sagen kann, es existiren nun drei Gattungen von Fugen, nähmlich: 1tens die vollkommen im *alten Style* geschriebene Fuge; 2tens die *moderne* oder *freye* Fuge; 3tens die Fuge in der *gemischten Schreibart*, das heisst, jene, welche von beiden Stylen etwas entlehnt.

Règle à observer dans la fugue vocale moderne, lorsqu'on employe les quatre accords suivants sans préparation.

1° L'accord de septième dominante;
2° L'accord de neuvième majeure;
3° L'accord de septième diminuée;
4° L'accord de sixte augmentée.

Il est de fait que les voix n'ont pas, à beaucoup près, les moyens des instruments pour attaquer les accords dissonants avec assurance, surtout lorsque ces accords ne sont pas préparés. C'est par cette raison que les voix exigent en général plus de ménagement que les instruments. Anciennement, dans le style rigoureux, basé uniquement sur les accords consonnants, on mettait les voix trop à leur aise. De nos jours, au contraire, on tombe dans l'excès opposé en prodiguant les accords dissonants. Mais comme nous ne voulons que des effets, et des effets souvent variés, (même dans la fugue) et que l'on ne peut pas les obtenir par le seul style rigoureux, il a fallu introduire, dans notre musique, bien des choses que les anciens ignoraient ou qu'ils avaient proscrites, comme par exemple:

1° Des traits en unisson, pour mieux faire ressortir l'harmonie ensuite;
2° Différents accords dissonnants frappés souvent sans préparation pour produire plus d'effet.
3° L'harmonie à deux, à trois et à quatre, doublée et triplée;
4° Des transitions plus ou moins fortes;
5° Des exceptions saillantes dans la résolution des accords dissonnants;
6° Des contrastes frappants, des idées, des chants intéressants et neufs, des surprises de l'originalité &: &...

Lorsqu'on fait abstraction de tous ces effets, rien n'est plus facile que de dire: évitez ceci, évitez cela! C'est ainsi que l'on prescrit dans le style rigoureux de faire peu d'usage des accords dissonnants, et en les employant, de les préparer toujours sévèrement. Mais si l'on veut faire une fugue vocale moderne à l'imitation de celles de nos grands maîtres, où les quatre accords dissonnants ci-dessus se frappent souvent aussi sans préparation, comment faut-il s'y prendre pour rendre ces accords praticables aux voix? Quoique la règle soit fort simple elle n'a été indiquée nulle part, la voici:

Pour faciliter aux voix l'exécution d'un accord dissonnant sans préparation, il faut l'enchaîner (avec l'ac-

Regel, welche in der modernen Vocal-Fuge beobachtet werden muss, wenn man die folgenden Accorde ohne Vorbereitung anwendet.

1tens Den Dominanten-Sept-Accord;
2tens Den grossen Nonen-Accord;
3tens Den verminderten Septimen-Accord;
4tens Den übermässigen Sext-Accord.
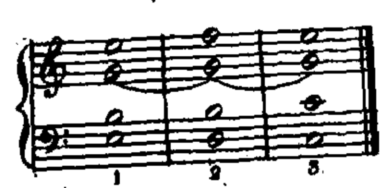
Es ist Thatsache, dass die Menschenstimmen bei weitem nicht die Mittel der Instrumente haben, um die dissonirenden Accorde mit Sicherheit anzuschlagen, besonders wenn diese nicht vorbereitet sind. Aus dieser Ursache ists, dass die Menschenstimmen überhaupt weit mehr Behutsamkeit begehren als die Instrumente. Vor Alters, in dem strengen, einzig auf die consonirenden Accorde gebauten Style, setzte man die Stimmen mit gar zu vieler Rücksicht auf ihre Bequemlichkeit. Heutzutage fällt man, im Gegentheil, in den entgegengesetzten Fehler, indem man Alles mit dissonirenden Accorden überhäuft. Aber da wir jetzt nur Wirkungen, und zwar oft abwechselnde Wirkungen haben wollen, (sogar in der Fuge) und da man dieselben durch den strengen Styl allein nicht erhalten kann, so musste man in unsere jetzige Musik eine Menge Dinge einführen, welche den Alten unbekannt, oder bei ihnen verbothen waren, wie z: B:

1tens Stellen im Unison, um die nachfolgende Harmonie besser herauszuheben;
2tens Verschiedene dissonirende Accorde, häufig ohne Vorbereitung angeschlagen, um grössere Wirkung hervorzubringen;
3tens Die 2-, 3- und 4-stimmige Harmonie verdoppelt und verdreifacht;
4tens Mehr oder weniger kühne Ausweichungen;
5tens Geistreiche Ausnahmen in der Auflösung der dissonirenden Accorde;
6tens Auffallende Gegensätze, interessante Jdeen und Melodien, Überraschungen, originelle Züge, &: &...

Wenn man von allen diesen Wirkungen keinen Gebrauch machen will, dann ist nichts leichter als zu sagen: vermeidet dieses, vermeidet jenes! Auf diese Art schreibt der strenge Styl vor, wenig Gebrauch von den dissonirenden Accorden zu machen, und bei ihrer Anwendung selbe stets streng vorzubereiten. Aber wenn man eine moderne Vocal-Fuge nach Art unserer grossen Meister machen will, wo die oben angeführten vier dissonirenden Accorde oft auch ohne alle Vorbereitung angeschlagen werden, wie muss man da verfahren, um diese Accorde für die Menschenstimmen ausführbar zu machen? Wie einfach auch die Regel hierüber ist, so hat man sie bisher doch nirgends angegeben; hier ist sie:

Um den Menschenstimmen die Ausführung eines unvorbereiteten Dissonanz-Accords zu erleichtern, muss er mit dem

cord qui le précède) de manière à ce que le passage de l'un à l'autre mette les voix à même d'attaquer avec certitude l'accord dissonant. L'exemple suivant va éclaircir cette règle :
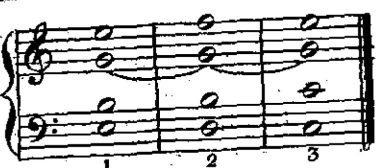


Le second accord de cet exemple est la septième dominante, dont la note dissonante (*Fa*) est frappée sans préparation, en supposant que ce fa (comme dissonnance) soit difficile à attaquer d'emblée, il est clair que cette difficulté disparaitra par le passage du *Mi* au *Fa*; car, quel chanteur ne serait pas en état d'exécuter ces deux notes n'importe l'accord par lequel on accompagnera le *Fa*?

La même facilité existe en interrompant ces deux notes par une courte pause, p: e : ou

ainsi, la difficulté d'exécution d'un accord dissonnant non préparé ne dépend pas précisément de cet accord même, mais elle dépend plutôt de l'accord qui le précède ainsi que de sa position relativement à celle de l'accord dissonnant.

Si donc le passage d'un accord, pour arriver à l'accord dissonnant, est ordonné de manière à ce que chaque voix puisse attaquer franchement l'accord dissonnant, l'exécution de ce dernier sera toujours facile, surtout lorsque les voix seront soutenues par l'orchestre. Les parties doivent aller d'un accord à l'autre par degrés conjoints autant que possible. Ce moyen est le plus sur pour rendre facile aux voix l'exécution des accords dissonants non préparés. Voici des exemples où chaque accord dissonnant est amené naturellement par un accord consonnant, suivi de sa résolution.

Accorde, der ihm vorangeht, dergestalt verbunden werden, dass selbst der Übergang von dem einen zum andern die Stimmen in den Stand setze, den dissonirenden Accord mit Sicherheit anzuschlagen. Das folgende Beispiel wird diese Regel deutlich machen :



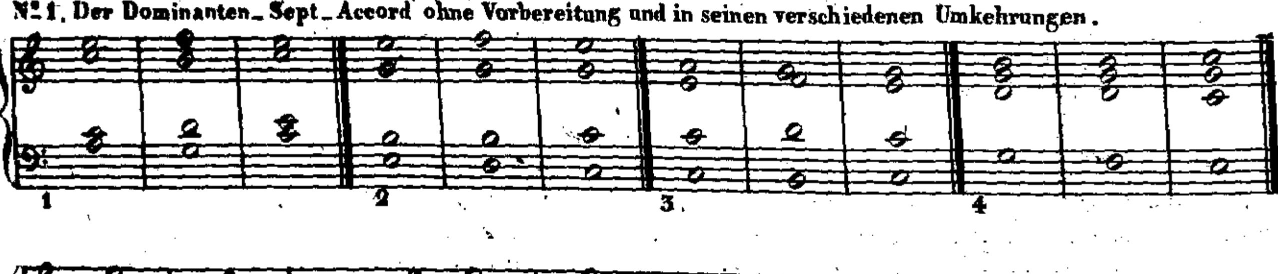
Der zweite Accord dieses Beispiels ist die Dominanten Septime, deren dissonirende Note (das F) ohne Vorbereitung angeschlagen wird, in der Voraussetzung, dass es schwer ist, dieses F (als Dissonanz) so ganz frei anzuschlagen, ist es klar, dass diese Schwierigkeit durch den Übergang vom *E* zum *F* verschwindet; denn welcher Sänger wäre nicht im Stand diese zwei Noten auszuführen, mit welchem Accorde man auch das *F* accompagniren möchte?

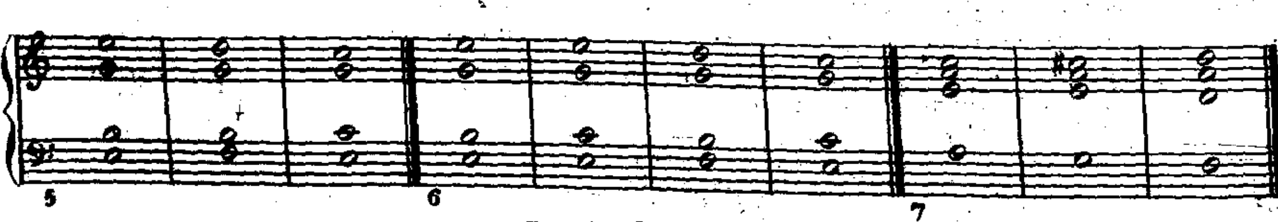
Dieselbe Erleichterung findet statt, wenn man diese 2 Noten durch eine kurze Pause unterbricht, zum Beispiel : oder demnach hängt die Schwierigkeit des Vortrags eines unvorbereiteten dissonirenden Accords nicht unmittelbar von diesem Accorde selber ab, sondern vielmehr von jenem, welcher ihm vorangeht, so wie von seiner Lage in Bezug auf den dissonirenden Accord.

Wenn also der Übergang von einem Accord zum dissonirenden dergestalt geordnet wird, dass jede Stimme den dissonirenden frey anschlagen kann, so ist die Ausführung des letzteren immer leicht, besonders wenn die Stimmen durch das Orchester unterstützt werden. Die Stimmen müssen von einem Accord zum andern so viel wie möglich mittelst nebeneinander liegender Stufen gehen. Dieses Mittel ist das sicherste, um den Singstimmen die Ausführung der unvorbereiteten Dissonanz-Accorde leicht zu machen. Hier sind Beispiele, wo jeder dissonirende Accord auf eine natürliche Art durch einen consonirenden herbeigeführt, und sodann aufgelöst wird.

Nº 1. L'accord de septième dominante sans préparation, et dans ses différents renversements.

Nº 1. Der Dominanten-Sept-Accord ohne Vorbereitung und in seinen verschiedenen Umkehrungen.
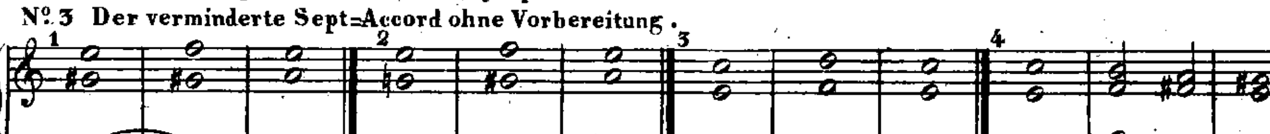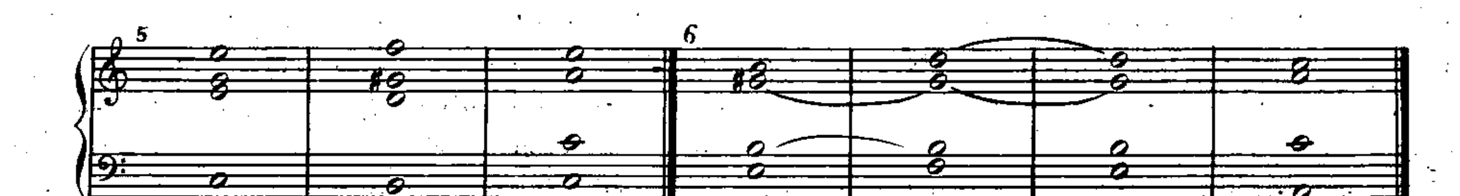




N.º 2. Accord de neuvième majeure frappé sans préparation et sans sa basse fondamentale.

N.º 2. Der grosse Nonen=Accord angeschlagen ohne Vorbereitung und ohne seine Grundnote.

N.º 3 Accord de septième diminuée non préparé.

N.º 3 Der verminderte Sept=Accord ohne Vorbereitung.





N.º 4 Accord de sixte augmentée sans préparation.

N.º 4 Der übermässige Sext=Accord ohne Vorbereitung.

Si les chanteurs avant le 18me siècle n'avaient pas le talent d'exécuter purement des accords dissonnants sans preparation, c'est qu'ils n'étaient ni bons chanteurs ni bons musiciens, ne répétaient point ce qu'ils devaient exécuter, ou le répétaient fort mal. Pourquoi de nos jours les choeurs chantent-ils juste aux théatres, à l'église et même dans les rues de Leipzig, de Hambourg et de Dresde? (*)

Wenn vor dem 18ten Jahrhundert die Sänger nicht im Stande waren, die dissonirenden Accorde ohne Vorbereitung rein anzuschlagen, so war es aus der Ursache, weil sie weder gute Sänger, noch gute Musiker waren, und weil sie das, was sie auszuführen hatten, gar nicht oder sehr schlecht übten und wiederhohlten. Warum singen in unseren Tagen die Chöre rein und richtig in den Theatern, in den Kirchen, und sogar in den Strassen von Leipzig, Hamburg und Dresden? (*)

(*) Différentes villes protestantes en Allemagne entretiennent des chœurs d'hommes et de jeunes garçons. Ces choristes sont obligés de s'exercer journellement. Jls sont dans l'usage de chanter une fois par semaine devant les maisons des personnes qui contribuent à leur entretien, pour leur témoigner leur reconnaissance. Jls exécutent avec une exactitude et une pureté admirables, sans nul accompagnement, des morceaux très difficiles de nos maîtres les plus célèbres.

Dans différents cantons protestants de la Suisse (notamment dans celui de Zuric) le peuple en masse chante des cantiques à quatre parties dans les églises, sans nul accompagnement. Le nombre des chanteurs est quelquefois de plus d'un millier. Ces enfants apprennent par cœur, (et presque machinalement) dans les écoles, les parties de SOPRANO et D'ALTO; les enfants mâles, devenant grands, se réunissent dans des assemblées particulières et y apprennent à exécuter le TENOR et la BASSE-TAILLE.

(*) Mehrere protestantischen Städte in Deutschland haben Singvereine von Männern und Knaben gebildet. Diese Choristen sind verbunden, sich täglich zu üben. Gemeiniglich singen sie einmal in der Woche vor den Häusern jener Personen, die zu ihrer Unterhaltung beisteuern, um denselben ihren Dank zu bezeugen. Mit einer bewunderns=würdigen Genauigkeit und Reinheit führen sie, ohne alle Begleitung, äusserst schwierige Compositionen unsrer berühmtesten Meister aus.

Jn verschiedenen protestantischen Cantonen der Schweiz (namentlich in jenem von Zürich) singt das Volk in Masse geistliche 4=stimmige Gesänge ohne alle Begleitung in den Kirchen. Die Zahl der Sänger steigt bisweilen über Tausend. Die Kinder lernen da in den Schulen auswendig, (und fast nur mechanisch) die Stimmen des SOPRANS und ALTS; wenn die Knaben zu Jünglingen erwachsen, vereinigen sie sich in eigenen Gesellschaften, und lernen da den Vortrag der TENOR=und BASS=stimmen.

c'est que tout le monde étudie soigneusement sa partie, tâche de devenir bon musicien, et que l'on répète les choeurs avec beaucoup de soin! Au reste, l'execution musicale a fait de grands progrès et en fera peut être encore: ce qui n'était pas possible de rendre il y a 80 ans, est devenu facile de nos jours; les voix, comme tous nos instrumens, on acquis, sous le rapport de l'exécution, une perfection étonnante. On trouve (à force d'étude) le secret de rendre tout, pourvu que cela ne soit pas hors des cordes de la voix ou de l'instrument. Un compositeur est sur de trouver des artistes capables d'exécuter ses productions, pourvu qu'elles ne soient pas marquées au coin de la folie et de l'inexpérience. Il n'y a nulle comparaison à faire entre l'exécution ancienne et la moderne: la première était dans l'enfance, la seconde au contraire est parvenue au plus haut dégré.

Il est facheux pour le style rigoureux, que les fugues les plus célèbres, les plus estimées et les plus admirées de toute l'Europe, soient précisément celles que l'on à composées dans le style moderne. Tous les compositeurs en réputation du 18me siècle en ont faites; *Corelli*, *Leo*, *Scarlati*, *Durante*, *Händel*, *Marcello*, *Iomelli*, *Sebastien* et *Emmanuel Bach*, *Haydn* et *Mozart* y ont excélé.

Que les partisans exclusifs de la fugue ancienne s'en prennent à ces illustres maîtres, si tout ce que nous avons indiqué sur la fugue moderne n'est point de leur goût. Quant à nous, notre devoir est de rendre compte de tout ce qui existe et de tout ce qui peut interesser l'art. Si la composition musicale fesait des progrès, et que les traités sur cet art restassent toujours en arrière, il est evident, pour l'esprit le plus borné, que ces traités finiraient par devenir illusoires et nuls. (*)

On peut objecter avec raison 1º que les règles pour la fugue dans le style rigoureux sont positives, (**) et suffisent pour guider les élèves d'une manière certaine: 2º que les licences tolérées dans la fugue moderne, peuvent induire les élèves en erreur, les habituer à ne pas écrire purement, ou au moins les mettre

weil Jederman sorgsam seine Stimme studiert, ein guter Musiker zu werden trachtet, und weil man die Chöre mit vielem Eifer oft wiederhohlt! Überhaupt hat die ausübende Tonkunst grosse Fortschritte gemacht, und wird deren wahrscheinlich noch grössere machen: das, was vor 80 Jahren auszuführen unmöglich war, ist in unsern Tagen leicht geworden; die Menschenstimmen haben, so wie alle unsere Jnstrumente, in Rücksicht auf die Ausführung, eine erstaunenswerthe Vollkommenheit erlangt. Man hat, vermittelst der Übung, das Geheimniss gefunden, Alles hervorzubringen, insofern es nicht ausser den Grenzen des Umfangs der Stimme oder des Jnstruments liegt. Ein Tonsetzer ist jetzt sicher, Künstler zu finden, die alle seine Compositionen auszuführen im Stande sind, wenn nicht Thorheit und Unwissenheit seine Feder führte. Es kann zwischen der alten und der modernen Ausübung gar keine Vergleichung statt finden: die erste war noch in ihrer Kindheit; die zweite ist im Gegentheil zur höchsten Stufe gelangt.

Für den strengen Styl ist es betrübend, dass die, in ganz Europa berühmtesten, geschätztesten, und bewundertsten Fugen, gerade nur jene sind, welche im modernen Style componirt worden sind. Alle ausgezeichneten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben solche gemacht; *Corelli*, *Leo*, *Scarlati*, *Durante*, *Händel*, *Marcello*, *Jomelli*, *Sebastian* und *Emanuel Bach*, *Haydn* und *Mozart* haben sich darin verherrlicht.

Die ausschliessenden Anhänger der alten Fuge mögen es mit diesen berühmten Meistern abmachen, wenn alles das, was wir hier über die moderne Fuge gesagt haben, nicht nach ihrem Geschmack ist. Was uns betrifft, so ist es unsere Pflicht, von allem dem Rechenschaft zu geben, was wirklich besteht, und von allem dem, was die Kunst interessiren kann. Wenn die Tonsetzkunst Fortschritte gemacht hat, und wenn dagegen die Lehrbücher über diese Kunst stets zurück geblieben sind, so wird es selbst dem beschränktesten Verstande klar, dass diese Lehrbücher zuletzt nur in Täuschung und Nichtigkeit zerfliessen müssen, (*)

Man kann übrigens mit Grund festsetzen: 1tens dass die Regeln für die Fuge im strengen Style, zuverlässig sind, (**) und dass sie hinreichen, um die Schüler auf einem richtigen Wege zu leiten: 2tens dass die, in der modernen Fuge geduldeten Lizenzen (Freiheiten) die Schüler auf Jrrwege verleiten, und sie angewöhnen können, unrichtig zu schreiben,

(*) Car en musique comme en litérature, et dans tous les beaux arts, les règles ne sont que des résultats d'observation faites sur la pratique des grands maîtres.

(**) Ces règles concernant l'harmonie et la manière de faire chanter les voix. Quant à la conduite de la fugue, les règles doivent être les mêmes pour la fugue moderne que pour la fugue ancienne.

(*) Denn, so wie in der Litteratur und in allen schönen Künsten, so sind auch in der Musik die Regeln nur die Früchte und Ergebnisse der Beobachtungen, welche man über die praktischen Erzeugnisse der grossen Meister gemacht hat.

(**) Diese Regeln betreffen die Harmonie, und die Art, wie die Stimmen ihren Gesang führen sollen. Was die Durchführung der Fuge selber betrifft, so müssen die Regeln für die moderne, so wie für die alte Fuge dieselben bleiben.

dans le cas de ne pas apprendre à traiter les voix convenablement. Aussi fera-t-on bien de commencer *toujours* par la fugue ancienne, et d'apprendre à la bien faire avant de passer à la fugue moderne: et si l'on n'a ni le talent ni le génie de faire de bonnes et interessantes fugues dans le genre moderne, au moins on aura appris à en faire dans le style rigoureux: une bonne fugue dans ce dernier style sera toujours infiniment préférable à une mauvaise dans le style moderne.

Revenons sur les quatre objets principaux qui constituent la fugue, indiqués page 871.

I

DU SUJET DE FUGUE.

Le sujet (ou le motif) de la fugue est le chant principal de cette production. L'intérêt d'une fugue dépend par conséquent beaucoup du choix que l'on fait de son sujet. Comme ce dernier se reproduit sans cesse, il s'en suit qu'il communique à la fugue ses qualités: un sujet vigoureux donnera de l'energie à la fugue; un sujet original la rendra neuve; un sujet gai lui communiquera sa légèreté; un sujet gracieux peut la rendre gracieuse elle même.

Le sujet doit être court, pour que les auditeurs puissent le saisir et le retenir sur le champ: il ne doit pas surpasser huit mesures dans l'allegro, et quatre dans le mouvement lent. Il n'a parfois que cinq ou six notes renfermées dans deux mesures. Il est important qu'il renferme un trait de chant franc, qui se grave facilement dans la mémoire et reste dans l'oreille. Les sujets dans le genre du plain-chant sont rarement heureux et sont peu interessants.

Le sujet reste ordinairement dans le ton, ou ne module que de la tonique à la dominante. Les sujets *chromatiques* font quelquefois exception à cette règle. Les sujets de fugues, dans le style rigoureux, sont en général peu variés et peu saillants; les sujets de fugues modernes sont riches, très variés, neufs et saillants. On trouvera une grande quantité de sujets de fugue dans l'article suivant sur la réponse.

II.

DE LA RÉPONSE DU SUJET.

La réponse est une transposition du sujet. Mais cette transposition éprouve le plus souvent un ou

oder dass sie sie in den Fall setzen könnten, eine ungehörige Behandlung der Stimmen zu lernen. Demnach wird man wohlthun, *immer* mit der alten Fuge anzufangen, und sie wohl zu verfertigen zu lernen, ehe man zur modernen Fuge übergeht: und derjenige, welcher weder das Talent noch das Genie besitzt, um gute und interessante Fugen in der modernen Gattung zu erfinden, wird wenigstens gelernt haben, deren im strengen Style zu componiren: eine gute Fuge in diesem letzten Style wird immer einer schlechten in der modernen Schreibart unendlich vorzuziehen seyn.

Wir kehren nun zu den vier (Seite 871 angezeigten) Hauptgegenständen, welche die Fuge bilden, zurück.

I

VOM FUGEN-SUBJECT.

Das Subject, (Thema, oder Motif) der Fuge ist der Hauptgesang dieses Tonwerkes. Das Jnteresse einer Fuge hängt demnach sehr von der Wahl des hiezu bestimmten Subjects ab. Da dieses letztere sich unaufhörlich wiederhohlt, so folgt daraus, dass es seine Eigenschaften der Fuge mittheilt: ein kraftvolles Thema gibt der Fuge Energie; ein originelles Subject macht sie neu; ein fröhliches Thema wird ihr seine Leichtfertigkeit mittheilen; ein graziöses Motif kann bewirken, dass die Fuge selber graziös wird.

Das Subject soll kurz seyn, damit die Zuhörer es sogleich fassen und behalten können: es soll im Allegro nicht 8 Takte, und im langsamen Zeitmasse nicht 4 Takte übersteigen. Bisweilen besteht es nur aus 5 oder 6, in zwei Takten eingeschlossenen Noten. Es ist wichtig, dass es einen freien, natürlichen und sprechenden Gesangszug bilde, welcher sich leicht ins Gedächtniss einprägt und im Gehör bleibt. Die Subjecte in der Gattung der Choräle sind selten glücklich, und meistens wenig anziehend.

Das Subject bleibt gewöhnlich in seiner Tonart, oder modulirt nur aus der Tonica in die Dominante. Die *chromatischen* Subjecte machen bisweilen Ausnahmen von dieser Regel. Die Fugenthemas im strengen Style sind meistens wenig abwechselnd und selten geistreich; die Subjecte zu modernen Fugen sind reichhaltig, haben viele Abwechslung, Neuheit und Geist. Man wird im nächsten, von der Antwort handelnden Abschnitte eine grosse Anzahl Fugen-Subjecte finden.

II.

VON DER ANTWORT AUF DAS SUBJECT.

Die Antwort besteht in der versetzten Wiederhohlung des Subjects. Aber sehr häufig erleidet diese Wiederhohlung

plusieurs changements. L'art de la réponse consiste à savoir faire adroitement ces changements quand la réponse l'exige. Il est indispensable de savoir répondre régulièrement à un sujet quelconque, et par conséquent de connaître les règles ci-dessous. Un compositeur qui ne sait pas faire une réponse régulière est réputé ne pas savoir faire la fugue.

La réponse doit être correcte dans la fugue moderne comme dans la fugue ancienne. Les mots *tonique* et *dominante*, jouant un grand rôle dans la réponse, exigent que l'on se rappelle sans cesse:

1° Que le premier degré dans chaque ton s'appelle *Tonique*;

2° Que le 5me degré dans chaque ton s'appelle Dominante;

3° Que l'on discute la réponse seulement *mélodiquement*, c'est-à-dire sans avoir égard à l'harmonie.

Ainsi les mots tonique et dominante ne signifient point ici l'accord de la tonique, et l'accord de la dominante, mais simplement le premier et le 5me degré du ton dans lequel la fugue est composée.

eine oder mehrere Veränderungen. Die Kunst dieser Beantwortung besteht darin, dass man diese Veränderungen geschickt anzubringen wisse, wenn sie von der Antwort erfordert werden. Es ist unerlässlich, jedes Subject regelmässig beantworten zu wissen, und demnach die dazu gehörigen Regeln genau zu kennen. Ein Tonsetzer, der die Antwort nicht regelrecht zu setzen weiss, erhält den Ruf, keine Fuge machen zu können.

Die Antwort muss in der modernen Fuge so wie in der Alten gleich correct seyn. Da die Worte *Tonica* und *Dominante* in dieser Antwort eine grosse Rolle spielen, so wird erfordert, dass man sich unaufhörlich wiederhohle:

1tens Dass die erste Stufe jeder Tonleiter die *Tonica* heisst.

2tens Dass die 5te Stufe jeder Tonleiter die *Dominante* genannt wird;

3tens Dass die Antwort immer nur in *melodischer* Hinsicht, das heisst, ohne allen Bezug auf die Harmonie, erörtert wird.
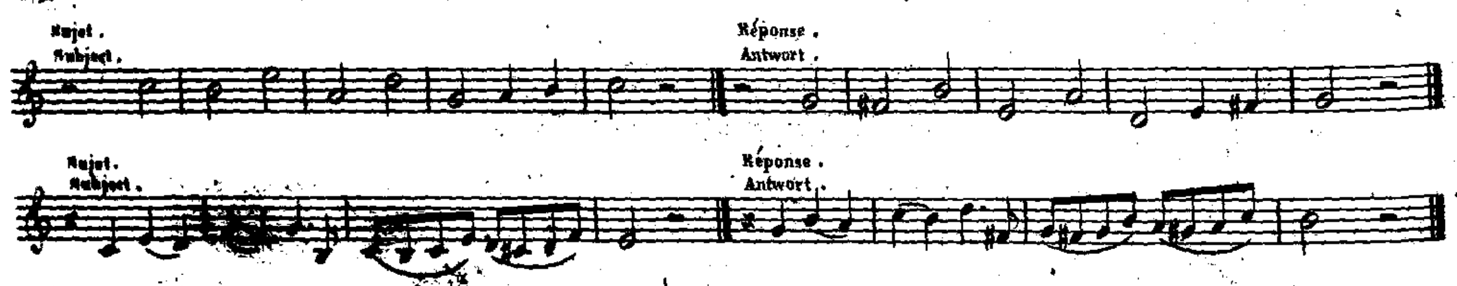
Dem zufolge bedeuten hier die Worte Tonica und Dominante nicht die Accorde der Tonica und Dominante, sondern nur einfach die erste und die fünfte Stufe der Tonart, in welcher die Fuge componirt ist.

Première règle.

Quand le sujet commence par la tonique, et qu'il ne module pas dans le ton de la dominante, la réponse se transpose tout simplement à la quinte supérieure, ou (ce qui revient au même) à la quarte inférieure; elle éprouve rarement dans ce cas un changement.

Erste Regel.

Wenn das Subject mit der Tonica anfängt, und wenn es nicht in die Tonart der Dominante modulirt, so wird die Antwort ganz einfach in die Oberquinte, oder (was dasselbe ist,) in die Unterquarte versetzt; in diesem Falle erleidet sie selten eine Veränderung.



Seconde règle.

La dominante répond à la tonique, et la tonique répond à la dominante, au *commencement* et *à la fin* de la réponse: cette règle n'a point d'exception. Ainsi,

A) Quand le sujet commence par la tonique, la réponse commence par la dominante;

B) Quand le sujet commence par la dominante, la réponse commence par la tonique;

C) Quand le sujet termine par la tonique, la réponse termine par la dominante;

D) Quand le sujet finit par la dominante, la réponse finit par la tonique.

Zweite Regel.

Die Dominante antwortet der Tonica, und die Tonica antwortet der Dominante, *beim Anfang und am Ende* der Antwort; diese Regel hat keine Ausnahme. Demnach,
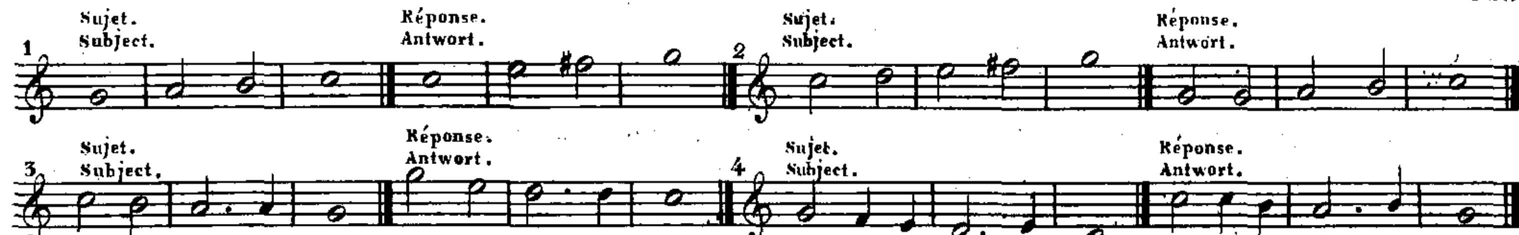
A) Wenn das Subject mit der Tonica beginnt, so muss die Antwort mit der Dominante beginnen.

B) Wenn das Subject mit der Dominante beginnt, so muss die Antwort mit der Tonica anfangen.

C) Wenn das Subject mit der Tonica schliesst, so muss die Antwort mit der Dominante schliessen.

D) Wenn das Subject mit der Dominante schliesst, so muss die Antwort mit der Tonica schliessen.





Dans ces quatre exemples, la réponse éprouve forcément un changement: car dans le N° 1, le sujet ne parcourt que quatre degrés en montant, (de *sol* à *ut*) tandis que la réponse en doit parcourir cinq, (*d'ut* à *sol*.)

Dans le N° 2, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que la réponse n'en peut parcourir que quatre.

Dans le N° 3, le sujet parcourt quatre degrés en descendant, sa réponse en doit parcourir cinq.

Dans le N° 4, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que sa réponse n'en peut faire que quatre.

Pour que l'on puisse répondre aux quatre degrés par cinq, (comme dans les N° 1 et 3,) il faut que la réponse fasse quelque part une tierce au lieu d'une seconde: et pour que l'on puisse répondre aux cinq degrés par quatre, (comme dans les N°s 2 et 4,) il faut que la réponse fasse quelque part l'unisson au lieu d'une seconde.

La réponse ne peut *jamais* éprouver d'autres changements que ceux dont nous venons de parler, c'est-à-dire qu'elle ne peut que changer un intervalle en un autre, lorsque cela est nécessaire: voici un tableau de tous les changements d'intervalles qui pouraient se rencontrer dans les réponses:

Jn diesen vier Beispielen erleidet die Antwort eine gezwungene Veränderung: denn in N° 1 steigt das Subject nur vier nebeneinander stehende Stufen aufwärts, (von G zum C) während die Antwort deren fünf durchlaufen muss, (von C zum G).

Jn N° 2 durchläuft das Subject fünf Stufen, während die Antwort deren nur vier durchlaufen darf.

Jn N° 3 durchläuft das Subject vier Stufen abwärts, und seine Antwort muss deren fünf durchlaufen.
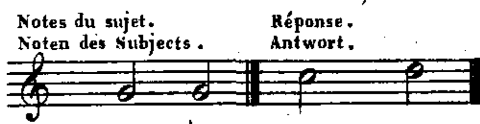
Jn N° 4 durchläuft das Subject fünf Stufen, während die Antwort deren nur vier machen kann.

Damit man nun den 4 Stufen durch 5 antworten könne (wie in N° 1 und 3,) ist es nöthig, dass die Antwort irgendwo eine Terz anstatt einer Secunde mache: und damit man den 5 Stufen durch 4 zu antworten im Stande sey, (wie in N° 2 und 4) so muss irgendwo die Antwort den Unison anstatt der Secunde nehmen.
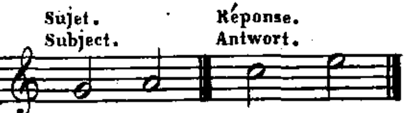
Die Antwort darf *niemals* andere Veränderungen erleiden, als die, welche wir oben angezeigt haben; das heisst, sie darf nur ein Jntervall mit einem andern vertauschen, wenn es nöthig ist: hier eine Tabelle aller Verwechslungen der Jntervalle, welche überhaupt in den Antworten statt finden köñen:

1° A l'unisson du sujet, on peut répondre par une seconde; par exemple:

1tens. Dem Unison im Subject kann man durch eine Secund antworten; z: B:
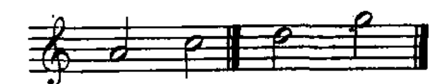


2° A la seconde, on peut répondre par la tierce ou par l'unisson selon les circonstances;



2tens. Der Secunde kann man durch die Terz, oder durch den Unison, (je nach den Umständen) antworten;

3° A la tierce, on peut répondre par la quarte ou par la seconde;

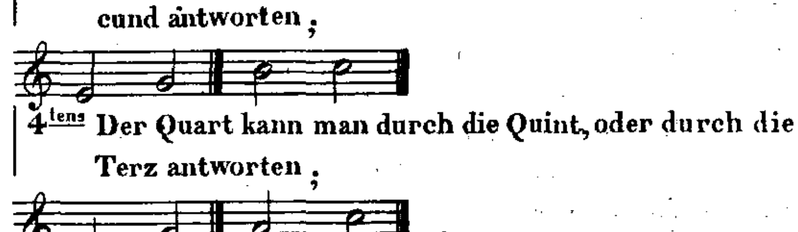


3tens. Der Terz kann man durch die Quart, oder durch die Secund antworten;

4° A la quarte, on peut répondre par la quinte ou par la tierce;

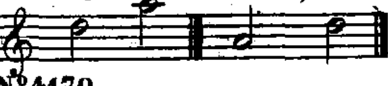


4tens Der Quart kann man durch die Quint, oder durch die Terz antworten;



5° A la quinte, on peut répondre par une sixte ou par la quarte;

5tens Der Quinte kann man durch die Sext, oder durch die Quart antworten;

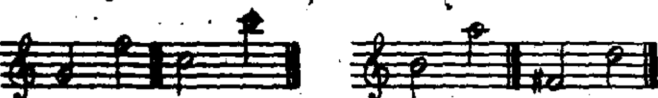


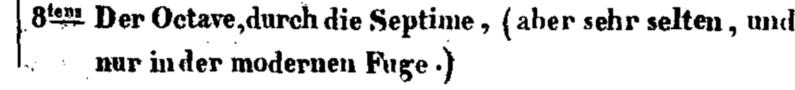
6° A la sixte, on peut répondre par la septième (mais fort rarement et jamais dans le style rigoureux) ou par la quinte;

6tens Der Sext kann man durch die Sept antworten, (aber sehr selten, und niemals im strengen Style,) — oder durch die Quint;

7° A la septième, (qui ne peut se trouver que dans la **fugue moderne**) par l'octave ou par la sixte; mais à une septième diminuée on répond *toujours* par une septième diminuée;
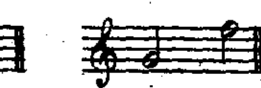
7tens Der Septime, (welche nur in der modernen Fuge statt finden darf,) antwortet man durch die Octave oder durch die Sext; aber, einer verminderten Septime wird stets nur wieder durch eine verminderte Septime geantwortet;





8° A l'octave, par la septième (mais fort rarement, et seulement dans la fugue moderne.)

8tens Der Octave, durch die Septime, (aber sehr selten, und nur in der modernen Fuge.)



On ne fait jamais ces changements que lorsqu'ils sont nécessaires: dans le cas contraire on répond à l'unisson par l'unisson, à la seconde par la seconde, et ainsi de suite.

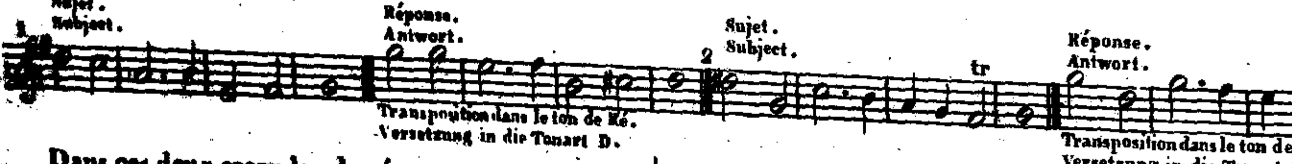
On voit aussi par le tableau précedent que (en cas de changement) on peut augmenter ou diminuer un intervalle *d'une seconde*, mais pas de plus: cette dernière règle n'a presque jamais d'exception.

Quand la réponse exige la diminution d'une seconde, il est clair que l'augmentation serait une faute, et vice versâ. Nous avons dit que la tonique répondait à la dominante, au commencement et à la fin du *sujet*; ainsi, quand celui-ci commence par la dominante et ne module point, la réponse commence par la tonique et ne transpose à la quart inférieure, ou à la quinte supérieure, qu'en partant de la seconde note, p: e:

Man macht diese Veränderungen niemals, als nur wenn sie nothwendig sind: im entgegengesetzten Falle antwortet man dem Unison durch den Unison, der Secunde durch die Secunde, und so fort.

Aus der vorstehenden Tabelle ersieht man auch, dass man (im Falle der Veränderung) ein Intervall wohl *um eine Secunde*, aber niemals um mehr erhöhen oder erniedrigen kann: diese letzte Regel erleidet fast gar niemals irgend eine Ausnahme.

Wenn die Antwort eine Secunden-Verminderung erheischt, so ist es klar, dass eine Erhöhung ein Fehler wäre, und umgekehrt. Wir haben gesagt, dass beim Anfang und beim Ende des *Subjects* die Tonica der Dominante antworten muss: wenn also das Subject mit der Dominante anfängt, und nicht modulirt, so fängt die Antwort mit der Tonica an, und erst von der zweiten Note beginnt sie, in die Unterquarte oder Oberquinte zu transponiren, z: B:



Dans ces deux exemples, la réponse est transposée en *Ré*, sauf la première note qui doit être *Sol* et non pas *La*, selon la règle. Il faut encore remarquer que l'on ne doit jamais répondre à un intervalle montant par un intervalle descendant et vice versâ.

In diesen beiden Beispielen ist die Antwort nach *D dur* versetzt, mit Ausnahme der ersten Note, welche der Regel zufolge *G* seyn muss, und nicht *A*. Noch muss bemerkt werden, dass niemals einem aufwärtssteigenden Intervall durch ein abwärtsgehendes geantwortet werden darf, oder umgekehrt.

Troisième règle.
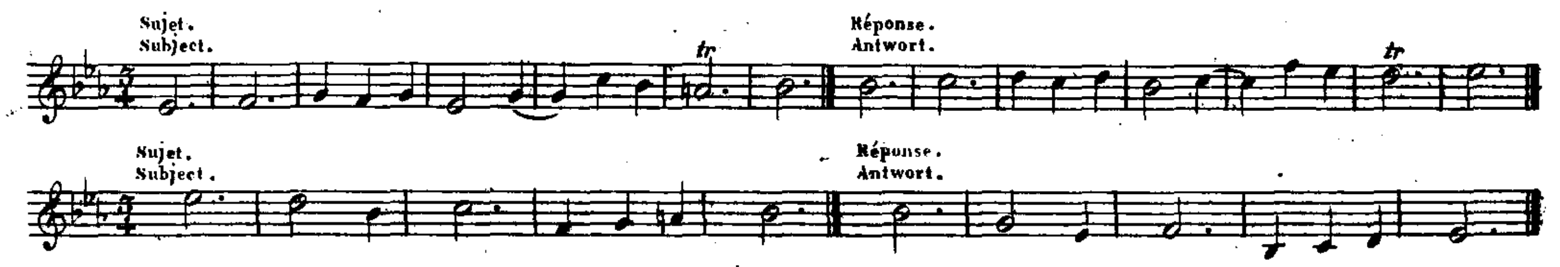
Quand le sujet module de la tonique à la dominante, la réponse au contraire module de la dominante à

Dritte Regel.

Wenn das Subject aus der Tonica in die Dominante modulirt, so muss, im Gegentheil, die Antwort aus der Dominante

la tonique : dans ce cas la réponse éprouve toujours des changements.

in die Tonica zurück moduliren : in diesem Falle erleidet die Antwort stets Veränderungen.



Il arrive parfois (après la première ou les deux ou trois premières notes) que le sujet tourne de suite dans le ton de sa dominante où il finit, comme dans l'exemple précédent. Dans ce cas, la réponse est presque toute entière dans le ton de la tonique : car ces deux tons se repondent toujours avec la plus grande exactitude : ce qui force le compositeur à transposer son sujet, non pas à la quinte supérieure, mais à la quarte superieure. Et on peut poser comme règle générale, que la transposition à la quarte supérieure doit toujours avoir lieu là où le sujet module à la dominante.

Il résulte de ce que nous venons de dire, que

1º On ne transpose qu'à la quinte supérieure quand le sujet ne module pas à la dominante, sauf la première note à laquelle il faut répondre par la tonique lors qu'on commence par le 5me degré du ton.

2º Quand le sujet module à la dominante, il faut le diviser en deux parties : la partie qui reste dans le ton sera transposée à la quinte supérieure, et celle qui ce trouve dans le ton de la dominante, se transposera à la quarte supérieure: dans ce cas on fera deux transpositions, ce que nous figurerons de la manière suivante, en supposant que le sujet soit en UT :

SUJET | en UT | en SOL | RÉPONSE | en SOL | en UT.

3º Quand le sujet, après avoir modulé à la dominante, retourne dans le ton de la tonique pour y finir, la réponse module d'abord de la dominante à la tonique, et ensuite de la tonique à la dominante : dans ce cas il faut diviser le sujet en trois parties, par exemple :

SUJET | en UT | en SOL | en UT | RÉPONSE | en SOL | en UT | en SOL.

Un sujet reste souvent dans le ton, bien qu'il termine sur le 5me degré ; mais comme il faut, dans ce cas, que la réponse finisse par la tonique, cette obligation force le compositeur de transposer la dernière

Es geschieht bisweilen (nach der ersten, oder nach den ersten 2 oder 3 Noten,) dass das Subject sich in der Folge nach dem Ton seiner Dominante wendet, wo es schliesst, wie im vorhergehenden Beispiele der Fall ist. Jn solchem Falle ist die Antwort fast durchaus in der Tonica-Tonart : denn diese zwei Tonarten antworten sich stets mit der grössten Genauigkeit ; wodurch der Tonsetzer gezwungen wird, sein Subject nicht in die Oberquinte, sondern in die Oberquarte (oder Unterquinte) zu transponiren. Und man kann als eine allgemeine Regel festsetzen, dass die Versetzung in die Oberquarte stets dort statt haben muss, wo das Subject nach der Dominante modulirt.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass :

1tens Niemals in die Oberquinte transponirt wird, weñ das Subject nicht in die Dominante modulirt, ausgenommen die erste Note, welcher man durch die Tonica antworten muss, wenn man das Subject mit der fünften Stufe der Tonart begoñen hat.

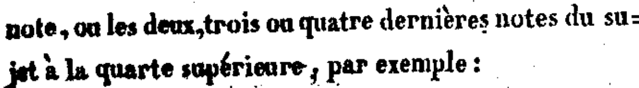
2tens Wenn das Subject in die Dominante modulirt, so muss man es in zwei Theile abtheilen : der Theil, welcher in der Grundtonart bleibt, wird in die Oberquinte transponirt, und jener, welcher sich in der Dominantentonart befindet, wird in die Oberquarte versetzt : in diesem Falle macht man also zwei Versetzungen, welche wir auf folgende Art darstellen wollen, indem wir annehmen, dass das Subject in C ist :

SUBJECT | in C | in G | ANTWORT | in G | in C.
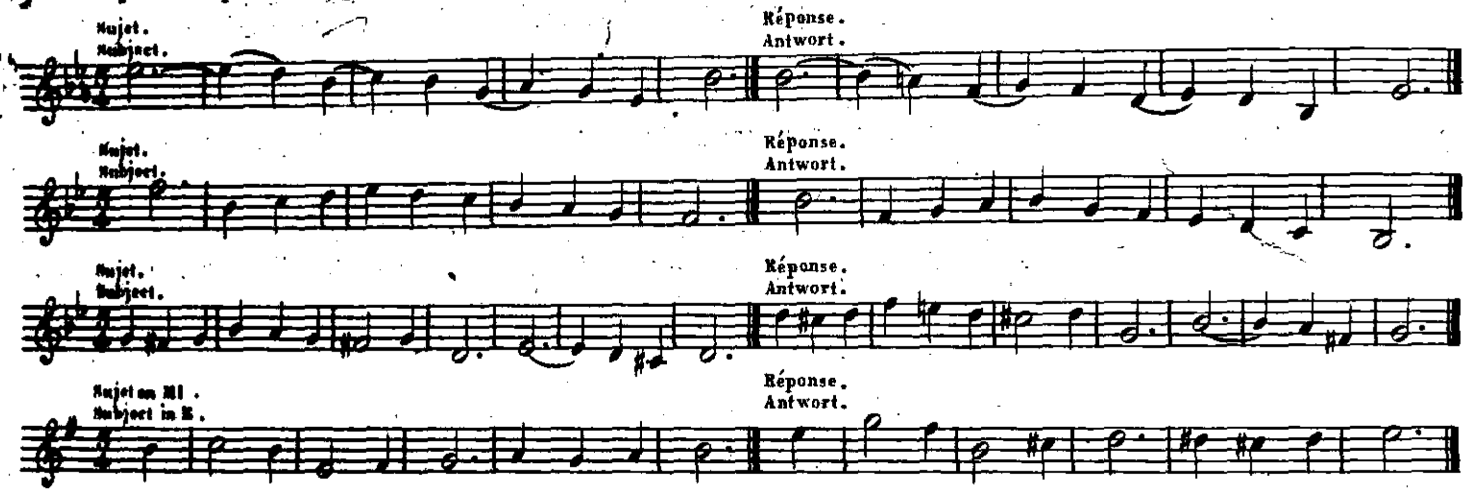
3tens Wenn das Subject, nachdem es in die Dominante modulirt hat, wieder in die Tonica-Tonart zurückkehrt, um da zu enden, so modulirt die Antwort anfangs aus der Dominante in die Tonica, und hierauf aus der Tonica in die Dominante : in diesem Falle muss man das Subject in drei Theile theilen, z.B. SUBJECT | in C | in G | in C | ANTWORT | in G | in C | in G.

Oft geschieht es, dass ein Subject, obwohl es auf der 5ten Stufe endet, doch in der Haupttonart bleibt ; aber, da in diesem Falle die Antwort auf der Tonica schliessen muss, so nöthigt diese Verbindlichkeit den Tonsetzer, die letzte Note,

note, ou les deux, trois ou quatre dernières notes du sujet à la quarte supérieure, par exemple :



oder die 2, 3 oder 4 letzten Noten des Subjects in die Oberquarte zu versetzen ; zum Beispiel :



Quatrième règle.

On répond aussi au 5me degré (la dominante) par le premier degré (la tonique) dans le *courant* de la réponse, *chaque fois* que cela peut se faire sans inconvenient. Voici des observations sur cette régle qui a beaucoup d'exceptions :

1° On répond à la dominante par la tonique (dans le courant de la réponse) *chaque fois que cela ne dérange pas le chant*, ou ne le contrarie pas trop : dans le cas contraire, on répondra au 5me degré par le second.

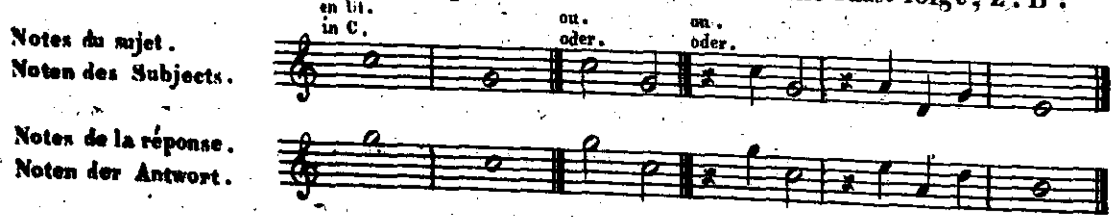
2° On observe assez généralement cette règle lorsque le sujet débute par les deux notes dominante et tonique, auxquelles on répond par tonique et dominante, surtout quand la seconde note à une valeur un peu longue, ou qu'elle est suivie d'une pause, p: e :

Vierte Regel.

Man antwortet der 5ten Stufe (der Dominante) durch die 1te Stufe (die Tonica) *im Laufe* der Antwort, und zwar *jedesmal*, wo es ohne Übelstand geschehen kann. Hier sind die Bemerkungen über diese, viele Ausnahmen erleidende, Regel :

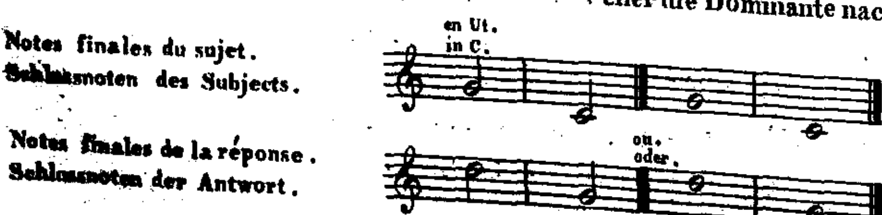
1^{tens} Man beantwortet die Dominante mit der Tonica (im Laufe der Antwort) *jedesmal, wenn dieses den Gesang nicht zerstört*, oder ihn nicht zu sehr entstellt ; im entgegengesetzten Falle, antwortet man der 5ten Stufe durch die 2te Stufe.

2^{tens} Man befolgt ziemlich allgemein diese Regel, weñ das Subject mit den zwei Noten : Dominante und Tonica anfängt, welchen man durch Tonica und Dominante antwortet ; besonders wenn die zweite Note von etwas langem Werthe ist, oder wenn ihr eine Pause folgt, z : B :



3° Cette règle ne s'observe presque jamais quand le sujet termine par la dominante suivie de la tonique : dans ce cas la reponse se termine par le second degré suivi de la dominante, p: e :

3^{tens} Diese Regel wird fast nie befolgt, wenn das Subject mit der Dominante endet, welcher die Tonica nachfolgt : in diesem Falle endet die Antwort mit der zweiten Stufe, welcher die Dominante nachfolgt, z : B :
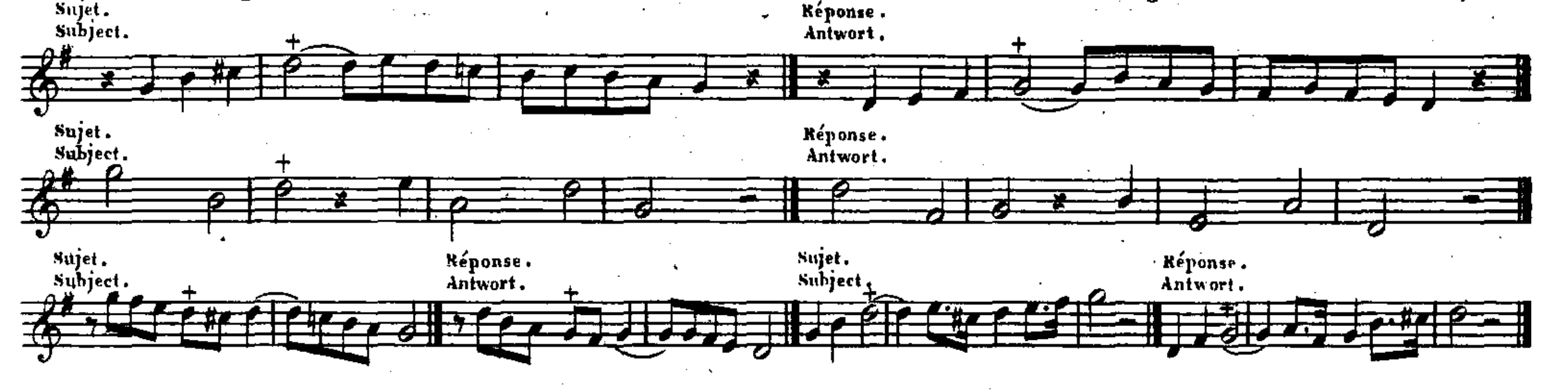


4° On observe cette règle quand le sujet fait, dans

4^{tens} Man beobachtet diese Regel, wenn das Subject in

le courant, un repos sur la dominante, surtout lorsque cette dernière est précédée de sa *note sensible*, comme p:e:

seinem Laufe einen Ruhepunkt auf der Dominante macht, besonders weñ dieser letzteren *ihre empfindsame Note* vorangeht, z:B:

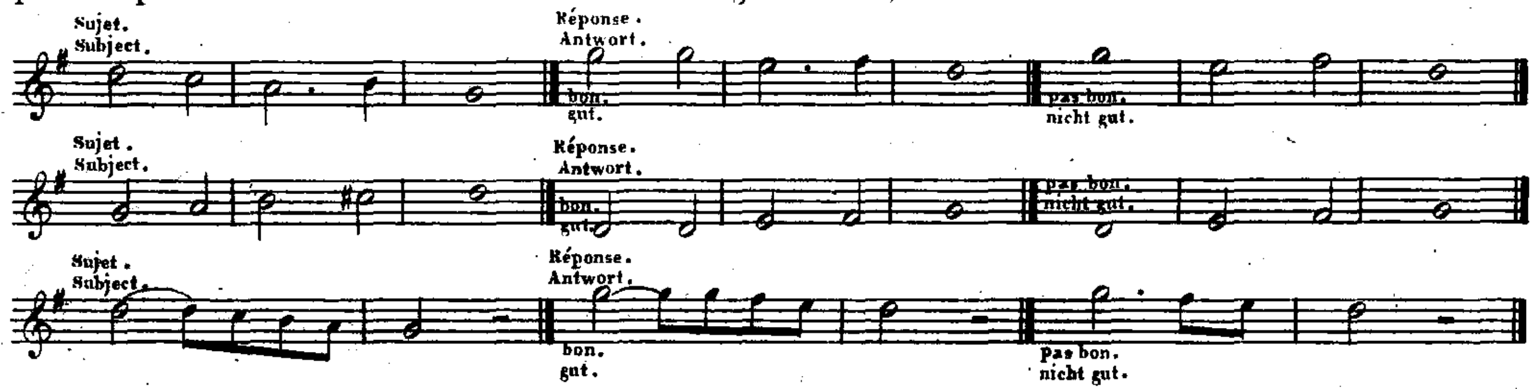


Cinquième règle.

En répondant au sujet, il ne faut pas altérer les valeurs de note: ainsi, quand on répond à une seconde par l'unisson, il faut frapper deux fois la même note, par exemple :

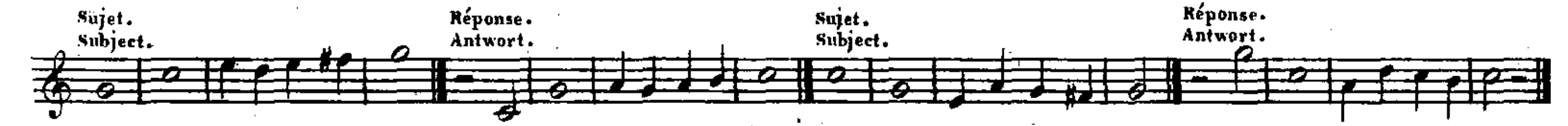
Fünfte Regel.

Wenn man dem Subject antwortet, so darf man den Notenwerth nicht verändern: wenn man also einer Secunde durch den Unison antwortet, so muss dieselbe Note zweimal angeschlagen werden, z:B:



Il existe une exception à cette règle: quand le sujet commence par une ronde, il est permis de répondre à cette ronde par une blanche, si on le juge à propos :

Es gibt eine Ausnahme von dieser Regel: weñ nähmlich das Subject mit einer ganzen Note anfängt, so ist es erlaubt, dieser Ganzen durch eine Halbe zu antworten, weñ man es für gut findet:



Au reste, on ne fait pas beaucoup usage de cette licence.

Quant à la derniere note du sujet, dès qu'elle est une fois frappée, on peut accourcir ou prolonger sa valeur à volonté.

Übrigens macht man von dieser Licenz wenig Gebrauch.

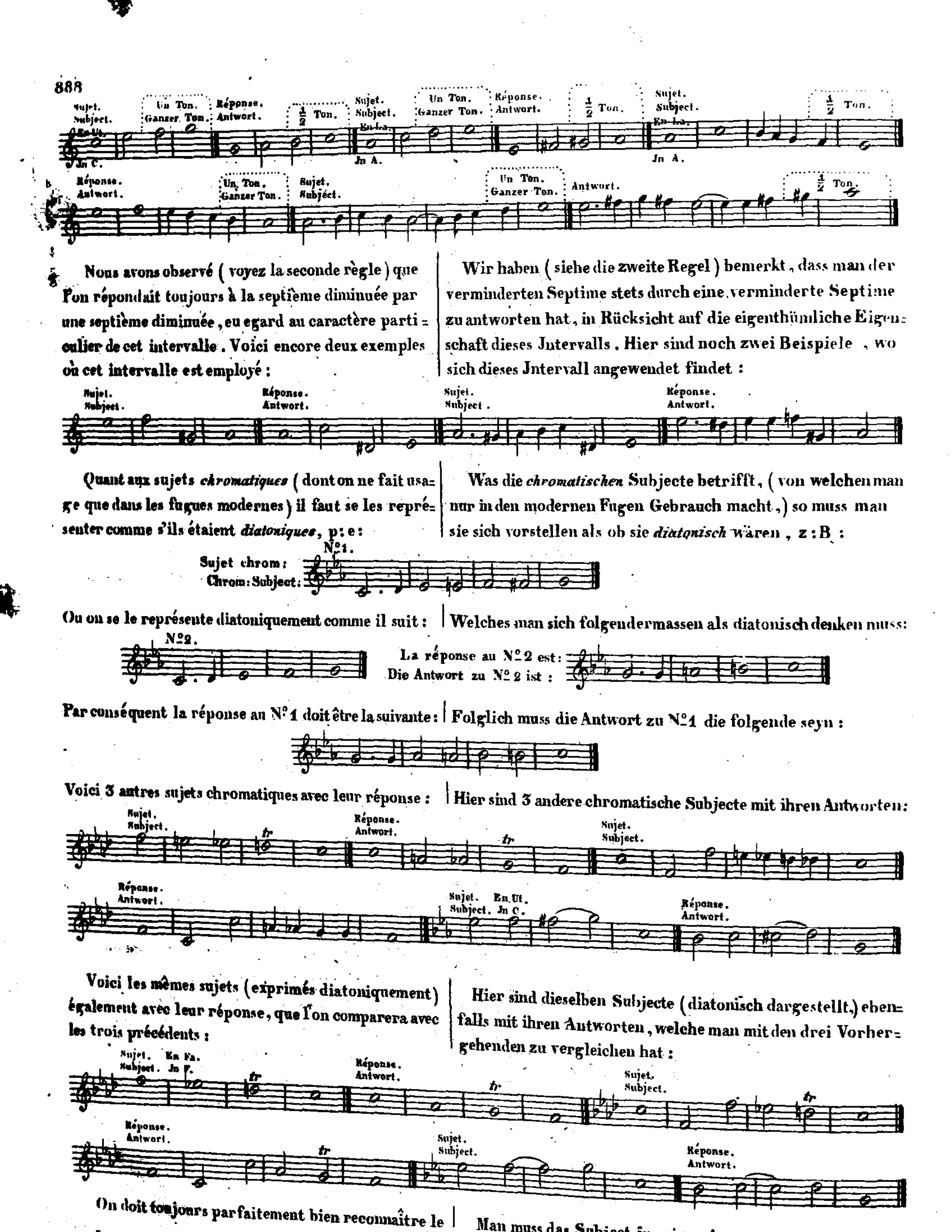
Was die letzte Note eines Subjects betrifft, so kan̄ man ihren Werth, wenn sie einmal angeschlagen worden ist, nach Belieben verkürzen oder verlängern.

Sixième règle.

On répond autant que possible à un demi ton par un demi ton, lorsqu'on n'est pas obligé de changer la seconde mineure en une tierce ou en l'unisson. Cette règle a cependant des exceptions, surtout dans le mode mineur, comme dans les exemples suivants :

Sexte Regel.

Man antwortet so viel wie möglich einem halben Ton durch einen halben Ton, wenn man nicht genöthig ist, die kleine Secund in eine Terz oder in den Unison umzuwandeln. Doch hat diese Regel Ausnahmen, besonders in der Moll-Tonart, wie in folgenden Beispielen :



Nous avons observé (voyez la seconde règle) que l'on répondait toujours à la septième diminuée par une septième diminuée, eu egard au caractère particulier de cet intervalle. Voici encore deux exemples où cet intervalle est employé :

Wir haben (siehe die zweite Regel) bemerkt, dass man der verminderten Septime stets durch eine verminderte Septime zu antworten hat, in Rücksicht auf die eigenthümliche Eigenschaft dieses Jntervalls. Hier sind noch zwei Beispiele, wo sich dieses Jntervall angewendet findet :

Quant aux sujets *chromatiques* (dont on ne fait usage que dans les fugues modernes) il faut se les représenter comme s'ils étaient *diatoniques*, p: e:

Was die *chromatischen* Subjecte betrifft, (von welchen man nur in den modernen Fugen Gebrauch macht,) so muss man sie sich vorstellen als ob sie *diatonisch* wären, z:B:

Ou on se le représente diatoniquement comme il suit : | Welches man sich folgendermassen als diatonisch denken muss:

Par conséquent la réponse au Nº1 doit être la suivante : | Folglich muss die Antwort zu Nº1 die folgende seyn :

Voici 3 autres sujets chromatiques avec leur réponse : | Hier sind 3 andere chromatische Subjecte mit ihren Antworten:

Voici les mêmes sujets (exprimés diatoniquement) également avec leur réponse, que l'on comparera avec les trois précédents :

Hier sind dieselben Subjecte (diatonisch dargestellt,) ebenfalls mit ihren Antworten, welche man mit den drei Vorhergehenden zu vergleichen hat :

On doit toujours parfaitement bien reconnaître le

Man muss das Subject in seiner Antwort stets vollkomen

sujet dans sa réponse; dans le cas contraire, la réponse serait mauvaise. Il arrive parfois que la réponse devient plus saillante que son sujet, et vice versâ.

Il y a des sujets auxquels on peut répondre régulièrement de deux ou de trois manières différentes, comme on le verra plus bas; dans ce cas on choisit la chance qui altère le *moins* le sujet.

On ne doit *jamais* moduler à la *sous-dominante* dans la réponse. Le but de la réponse est de ramener le sujet dans le ton quand il s'en écarte; c'est pourquoi elle ne sort presque jamais des tons de la dominante et de la tonique.

Il existe des sujets auxquels il est difficile de trouver une réponse régulière, mais il n'y en a guère dont la réponse soit impossible. Au reste, quand la réponse parait trop difficile, on est le maître de retoucher tant soit peu son sujet lorsqu'on se le donne soi même, ce qui est toujours possible, et ce qui peut toujours faciliter la réponse. Et quand le sujet est donné (comme dans un concours) il doit être choisi de manière à ce que sa réponse n'offre pas de trop grandes difficultés.

wiedererkennen; im entgegengesetzten Falle ist die Antwort schlecht. Bisweilen geschieht es, dass die Antwort geistreicher klingt als das Subject und umgekehrt.

Es gibt Subjecte, denen man regelmässig auf zwei oder drei verschiedene Arten antworten kann, wie man später sehen wird; in solchem Falle wählt man diejenige Art, durch welche das Subject *am wenigsten* verändert wird.

Man darf in der Antwort *niemals* nach der *Unterdominante* moduliren. Das Ziel der Antwort ist, das Subject zu der Tonart wieder hinzuleiten, wenn es sich von derselben entfernt hat; daher geschieht es, dass sie fast nie aus den Tonarten der Dominante und der Tonica heraustritt.

Es gibt Subjecte, zu welchen es schwer fällt, eine regelmässige Antwort zu finden; aber es gibt keines, wo die Antwort unmöglich wäre. Übrigens, wenn die Antwort allzu schwierig scheint, so ist man Herr, sich sein Subject ein wenig zu verändern, im Fall man es sich selber gibt, was stets möglich ist, und was immer die Antwort erleichtern kann. Jst aber das Subject ein aufgegebenes (wie z:B: bei einer Preisvertheilung) so soll es dergestalt gewählt seyn, dass seine Beantwortung keine grossen Schwierigkeiten darbiethe.

On peut faire aussi la réponse par *mouvement contraire*, en observant la correspondance de la tonique à la dominante, et vice versâ, p:e:

Man kann die Antwort auch in der widrigen Bewegung machen, indem man die Beziehungen der Tonika zur Dominante, und umgekehrt, beobachtet, z:B:

Sujet.
Subject.

Réponse par mouvement contraire.
Antwort in der widrigen Bewegung.

Mais les réponses par *mouvement semblable* sont toujours préférables.

Dans la fugue moderne, le sujet peut commencer et finir par quelque note du ton que ce soit. On répond:

1° A la seconde de la tonique par la seconde de la dominante;
2° A la tierce de la tonique par la tierce de la dominante;
3° A la quarte du ton par la quarte de la dominante;
4° A la sixte du ton par la sixte de la dominante;
5° A la septième ou la note sensible du ton, par la septième ou la note sensible de la dominante.

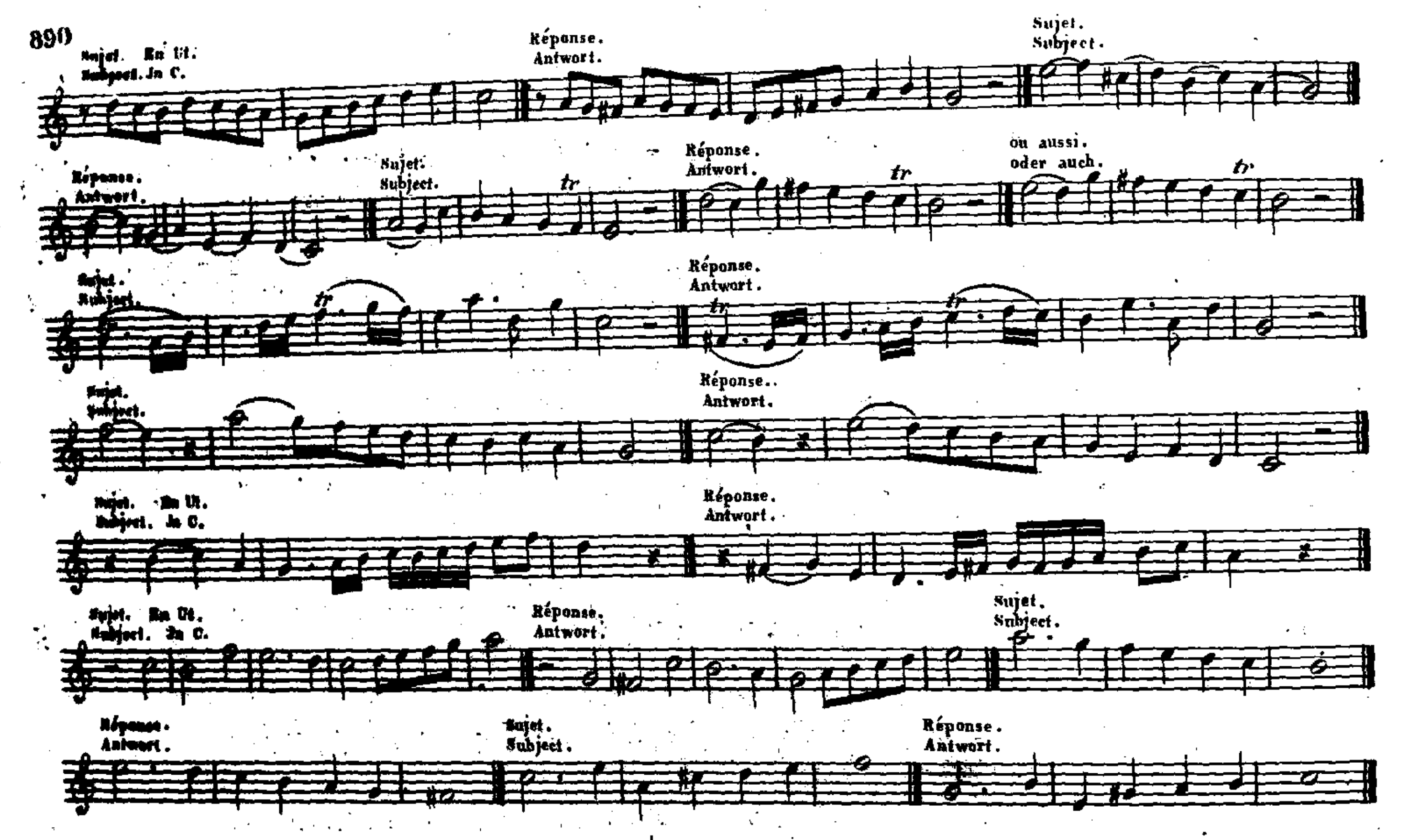
On répond de la sorte, à moins qu'il y ait une raison particulière qui légitime une exception, ce qui peut arriver 1° lorsqu'on veut répondre à la dominante par la tonique, dans le courant de la réponse; 2° lorsque le sujet module à la dominante, dans lequel cas la réponse doit toujours retourner à la tonique. P:e:

Aber die Antworten in der *geraden Bewegung* sind stets vorzuziehen.

Jn der modernen Fuge kann das Subject mit jedem beliebigen, zur Tonleiter gehörigen Tone anfangen. Man beantwortet:

1tens Die Secunde der Tonica mit der Secunde der Dominante;
2tens Die Terz der Tonica mit der Terz der Dominante;
3tens Die Quart der Tonica mit der Quart der Dominante;
4tens Die Sext der Tonica mit der Sext der Dominante;
5tens Die Septime, oder die empfindsame Note der Tonica mit der Septime oder der empfindsamen Note der Dominante.

Man antwortet auf diese Art, wenigstens so weit als nicht eine besondere Ursache eine Ausnahme begründet, was jedoch geschehen kann: 1tens wenn man der Dominante durch die Tonica antworten will, im Laufe dieser Antwort; 2tens wenn das Subject in die Dominante modulirt, in welchem Falle die Antwort immerdar zur Tonica zurückkehren muss. Z:B:

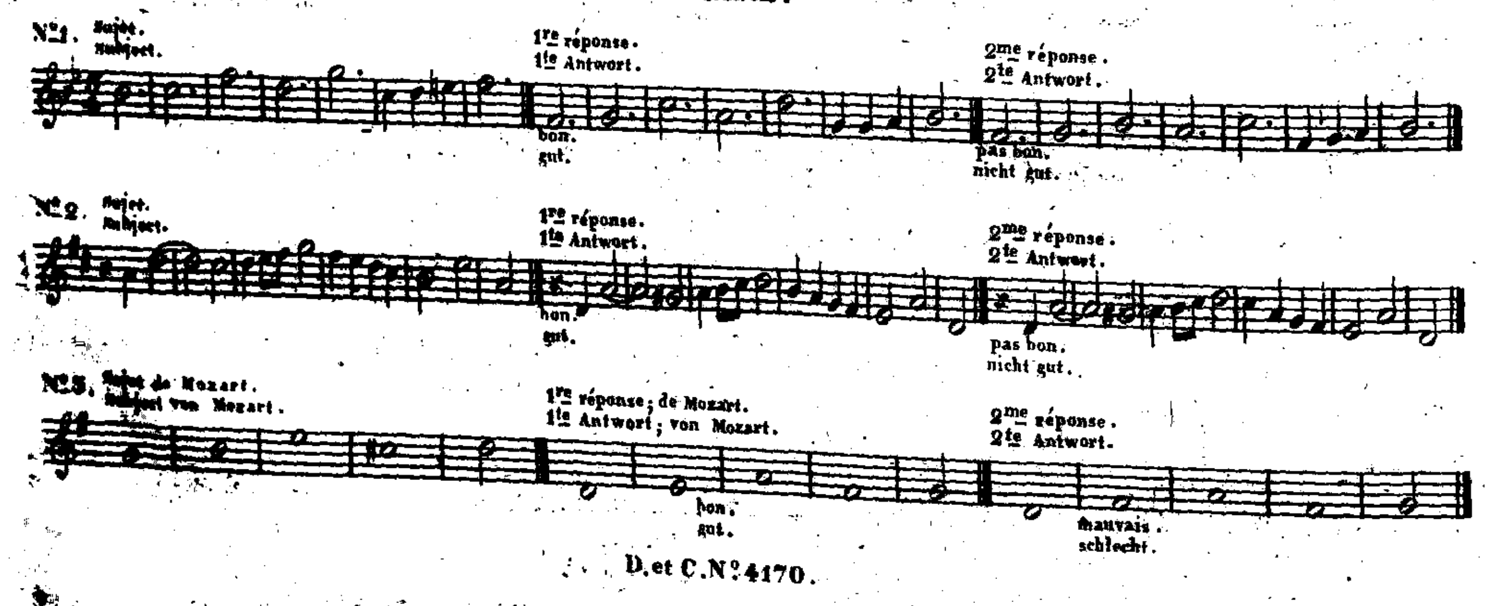


Nous concevons facilement que les personnes qui n'ont jamais fait d'autres fugues que dans le style ancien, ne pourront guère se faire une idée juste de la possibilité de composer de fort bonnes fugues sur ces derniers sujets là.

Savoir bien faire les réponses est en même temps une affaire de tact, que l'on ne peut que très imparfaitement remplacer par des règles. A l'appui de ce qui vient d'être dit, nous donnerons ici les trois exemples suivants qui ont deux réponses régulieres, mais dont l'une est bonne et l'autre ne vaut rien: or, pour pouvoir donner la préférence à celle qui la mérite, il faut que le tact et le sentiment en décident.
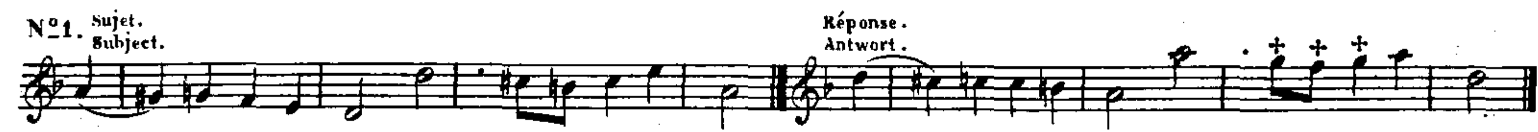
Wir glauben gern, dass solche Personen, die niemals andere Fugen gemacht haben als im alten Styl, sich keinen richtigen Begriff von der Möglichkeit werden machen können, über diese letzten Subjecte recht sehr gute Fugen zu machen.

Um gute Antworten zu machen, bedarf es zugleich auch einer feinen Beurtheilungsgabe, welche man nur sehr unvollkommen durch Regeln ersetzen kann. Zum Beweise des eben Gesagten werden wir hier die drei folgenden Beispiele geben, die zwei regelmässige Antworten haben, wovon jedoch die eine gut ist, und die andere nichts taugt: um nun den Vorzug derjenigen zu geben, die ihn wirklich verdient, muss die Entscheidung hierüber dem Schicklichkeitssinn und dem Gefühl überlassen bleiben.
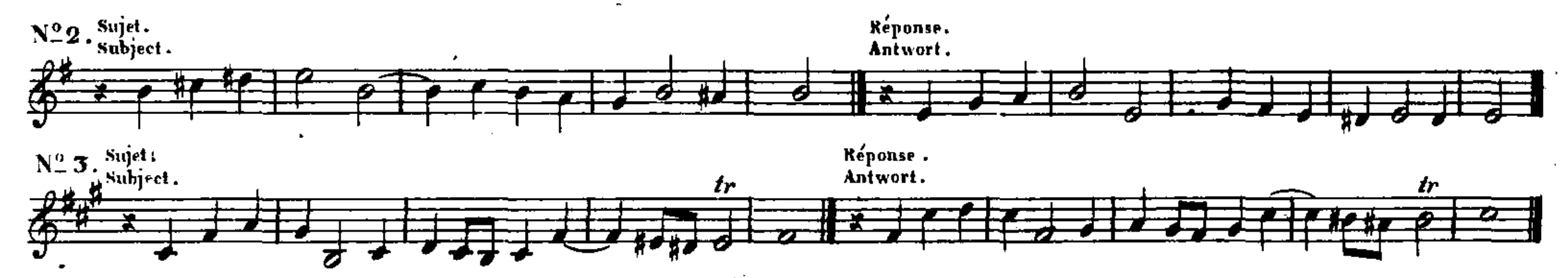


Pour terminer, nous donnerons une collection des sujets, avec leurs réponses plus ou moins difficiles.

Zum Schluss geben wir noch eine Sammlung von Subjecten mit ihren mehr oder minder schweren Antworten.



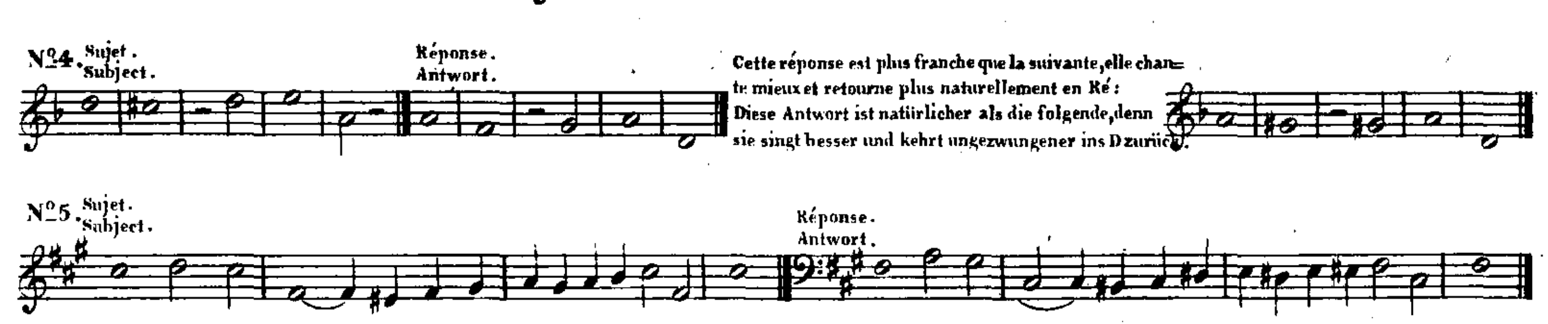
Pour ramener la réponse franchement en *Ré*, il ne faut pas mettre le ♯ devant les trois notes marquées d'une +. Par la même raison, il faut *Ré♯* et non pas *Ré♮* au commencement de la quatrième mesure de la réponse suivante:
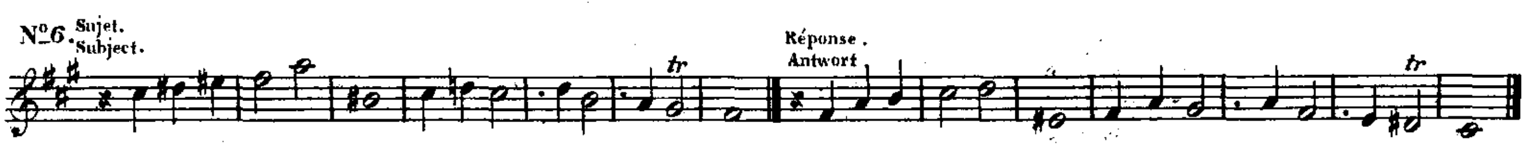
Um die Antwort ungezwungen ins *D* zurückzuführen, darf man das ♯ nicht zu den drei mit + bezeichneten Noten setzen. Aus derselben Ursache muss in der Antwort des nachfolgenden Beispiels im vierten Takte der Antwort *Dis* anstatt *D♮* gesetzt werden:
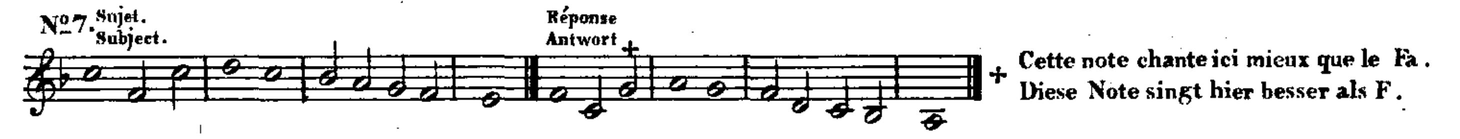


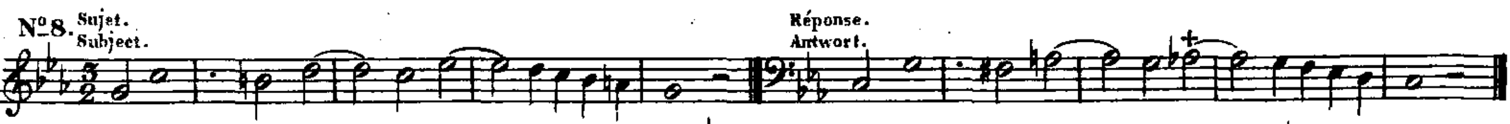
En commençant cette réponse comme il suit, elle chanterait mal:

Wenn man diese Antwort auf folgende Art anfangen wollte, so würde sie einen übeln Gesang machen:



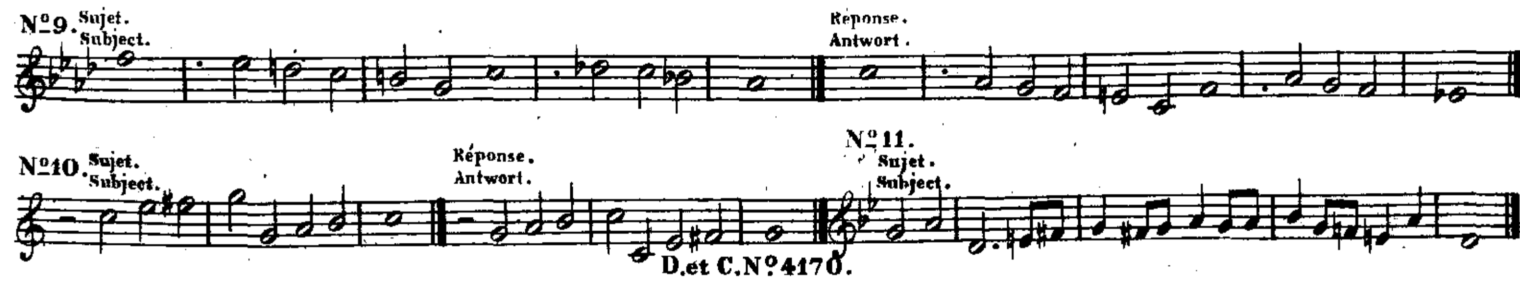


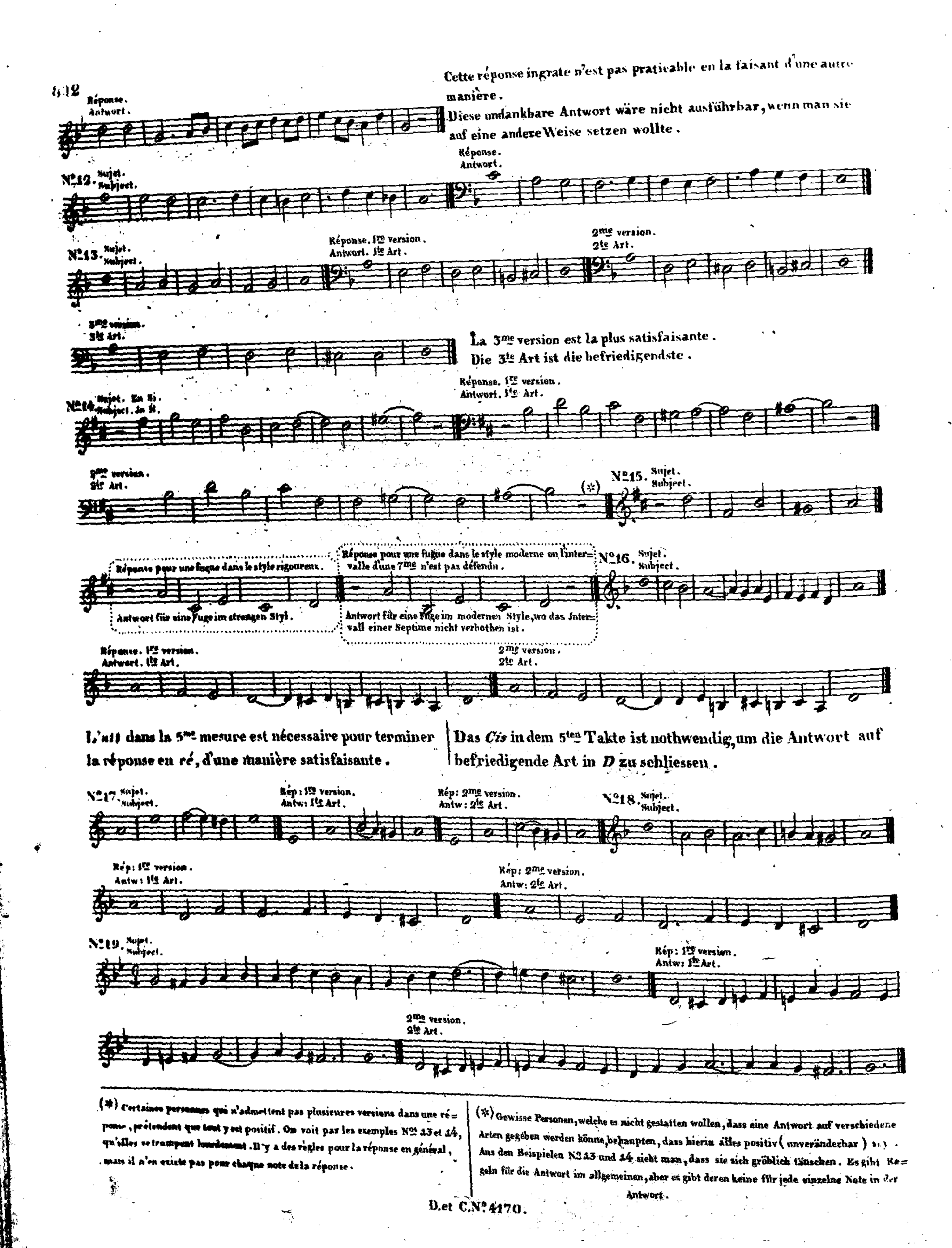




+ On ne peut pas remplacer ici cette note par le *si♭* qui contrarierait trop le retour en *ut*.

+ Man kan̄ hier diese Note nicht durch das B (h♭) ersetzen, da dieses die Rückkehr nach C zu sehr verhindern würde.





Cette réponse ingrate n'est pas praticable en la faisant d'une autre manière.

Diese undankbare Antwort wäre nicht ausführbar, wenn man sie auf eine andere Weise setzen wollte.

La 3me version est la plus satisfaisante.

Die 3te Art ist die befriedigendste.

L'*ut#* dans la 5me mesure est nécessaire pour terminer la réponse en *ré*, d'une manière satisfaisante.

Das *Cis* in dem 5ten Takte ist nothwendig, um die Antwort auf befriedigende Art in *D* zu schliessen.

(*) Certaines personnes qui n'admettent pas plusieures versions dans une réponse, prétendent que tout y est positif. On voit par les exemples Nos 13 et 14, qu'elles se trompent lourdement. Il y a des règles pour la réponse en général, mais il n'en existe pas pour chaque note de la réponse.

(*) Gewisse Personen, welche es nicht gestatten wollen, dass eine Antwort auf verschiedene Arten gegeben werden könne, behaupten, dass hierin alles positiv (unveränderbar) sey. Aus den Beispielen Nº 13 und 14 sieht man, dass sie sich gröblich täuschen. Es gibt Regeln für die Antwort im allgemeinen, aber es gibt deren keine für jede einzelne Note in der Antwort.

N°20. Sujet. Subject. — Rép: 1re version. Antw: 1te Art. — 2me version. 2te Art.

Il y a une grande différence entre ces trois réponses, et cependant elles sont régulières toutes les trois : la troisième est la meilleure.
Zwischen diesen drei Antworten besteht eine grosse Verschiedenheit, und doch sind alle 3 regelmässig : die dritte ist die beste.

3me version. 3te Art.

N°21. Sujet. Subject. — Réponse. Antwort.

N°22. Sujet de fugue instrumentale. Subject einer Instrumental=Fuge. — Réponse. Antwort.
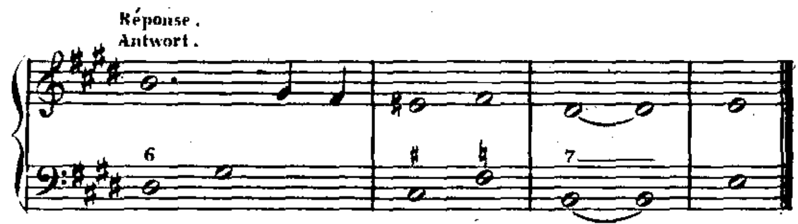
Une réponse plus régulière serait la suivante, mais elle ne vaut rien, parcequ'elle défigure trop le sujet et le vieillit :
Eine regelmässigere Antwort wäre die folgende ; aber sie taugt nichts, weil sie das Subject zu sehr entstellt, und alt macht :

N°23. Sujet. Subject. — Rép: 1re version. Antw: 1te Art.

2me version. 2te Art. — N°24. Sujet. Subject.
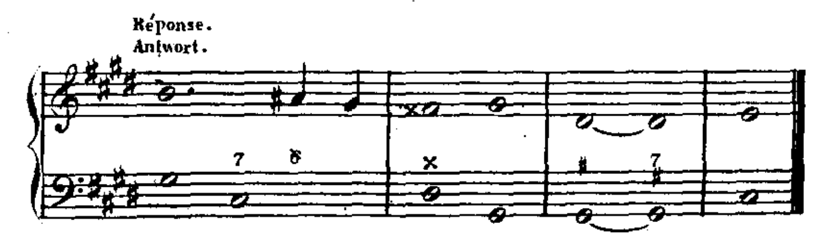
Ce 24me sujet peut appartenir au ton de *mi* ou au ton d'*ut# mineur* ; dans les deux cas, il module de la tonique à la dominante. Si on le suppose en *mi*, sa réponse est la suivante :

Dieses 24ste Subject kann sowohl der Tonart *E dur*, wie der Tonart *Cis moll* angehören : in beiden Fällen modulirt es aus der Tonica in die Dominante. Wenn man es in *E dur* annimmt, so ist seine Antwort folgende :



Si l'on suppose le sujet en *ut#*, la réponse se fera comme il suit :

Nimmt man das Subject in *Cis moll* an, so macht sich die Antwort so :

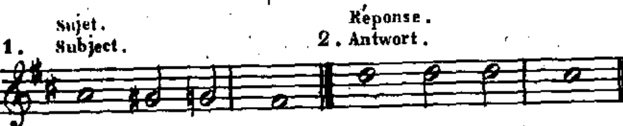


Il arrive souvent qu'en mettant la réponse à la

Es geschieht häufig, dass, wenn man die Antwort an die

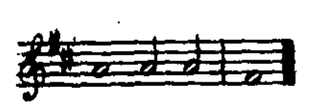
place du sujet, celui-ci peut fournir une réponse régulière à celle-là. Mais dans ce cas, il faut souvent aussi changer le sujet. Voici un sujet avec sa réponse :

Stelle des Subjects setzt, dieses letztere eine regelmässige Antwort zu jenem liefern kann. Aber in solchem Falle muss man auch oft das Subject verändern. Hier ist ein Subject mit seiner Antwort :
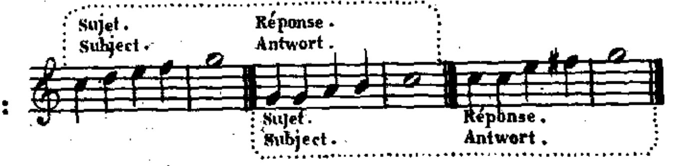


Si l'on voulait faire du N° 2 le sujet d'une fugue, le N° 1 ne pourrait pas lui servir de réponse ; car la réponse régulière de N° 2 est la suivante :

Wenn man aus N° 2 ein Fugenthema machen wollte, so könte N° 1 demselben nicht als Antwort dienen; denn die regelmässige Antwort zu N° 2 ist folgende :



Voici un autre exemple :
Hier ein anderes Beispiel :



D'après ces deux exemples, (et une grande quantité d'autres) il faut se garder de mettre en principe ou en règle générale, que le sujet et sa réponse peuvent *dans tous les cas* se servir mutuellement de réponse régulière.

Diesen Beispielen (und einer grossen Menge anderer) zufolge, muss man sich hüten, es als Grundsatz oder als allgemeine Regel anzunehmen, dass das Subject und seine Antwort sich *in allen Fällen* gegenseitig zu regelmässigen Antworten dienen können.

III.

DE LA MATIÈRE PRINCIPALE DONT LA FUGUE SE COMPOSE.

Les qualités et la nature du sujet et de la réponse se discutent seulement sous le rapport mélodique ; mais le secours de l'harmonie est indispensable pour l'article que nous allons traiter.

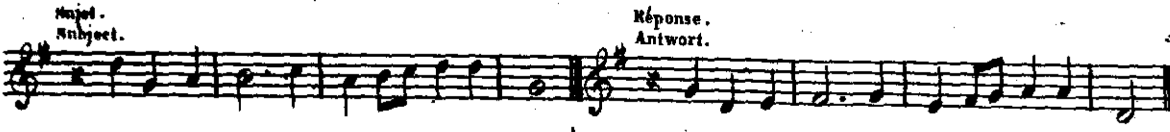
Les imitations plus ou moins canoniques, faites avec le sujet et la réponse, sont l'âme de la fugue, et font la matière principale de cette production. Il est nécessaire que l'on se rappelle ici ce que nous avons dit dans l'article sur les imitations. Voici un sujet de fugue (pris au hasard) avec sa réponse :

III.

VON DEM HAUPT-STOFF, AUS DEM DIE FUGE GEBILDET WIRD.

Die Eigenschaften und die Natur des Subjects und der Antwort, werden nur in melodischer Hinsicht erörtert; aber für den nun zu besprechenden Gegenstand ist die Hülfe der Harmonie unentbehrlich.

Die, mit dem Subject und seiner Antwort vorzunehmenden, mehr oder minder canonischen Jmitationen sind die Seele der Fuge, und bilden den Hauptstoff dieser Kunstgattung. Es ist nothwendig, dass man sich hier dessen erinnere, was wir im Abschnitte von den Jmitationen gesagt haben. Hier ein (zufällig aufgenommenes) Fugenthema mit seiner Antwort :



Il s'agit ici de montrer ce que l'on peut entreprendre avec ce sujet pour obtenir la matière principale de la fugue. Les imitations dans la fugue sont de deux sortes : les premières s'appellent *stretto*, et les autres se nomment simplement *imitations*.

Es handelt sich nun darum, zu zeigen, was man mit diesem Subject vornehmen kann, um den Hauptstoff der Fuge zu erhalten. Die Jmitationen in der Fuge sind zweifach : die ersten heissen die *Engführung (das Stretto)*, und die andern nennt man einfach *Jmitationen*.

1° DU STRETTO.

Le *Stretto* est un mot italien qui signifie *serré*,

1tens VON DER ENGFÜHRUNG (DEM STRETTO.)
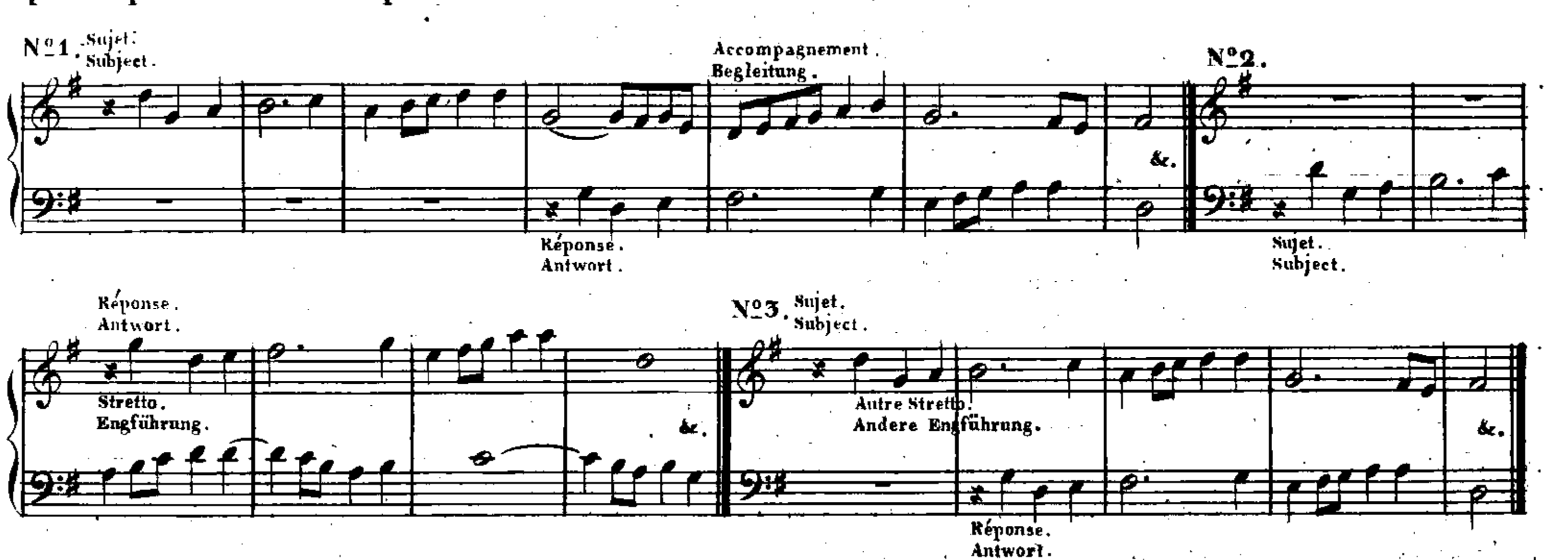
Das Wort *Stretto* ist italienisch und bedeutet : *enge*,

étroit. Un imitation serrée, faite avec le sujet et sa réponse (par conséquent une imitation à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure) s'appelle *Stretto*.

L'analyse des trois exemples suivants va mieux expliquer ce qu'on doit entendre par ce mot :

zusammengedrückt. Eine zusammengeengte Jmitation, aus dem Subject und seiner Antwort gebildet, und folglich eine Jmitation in der Oberquinte oder Unterquarte, heisst ein *Stretto* oder zu deutsch *Engführung*.

Die Zergliederung der 3 folgenden Beispiele wird besser erklären, was man unter diesem Worte verstehen soll :



En commençant une fugue, on fait entendre le sujet suivi de sa réponse (exécutée par une autre partie,) à l'instar de N°1. La réponse compte trois mesures avant de répondre au sujet. Dans le N°2 la réponse ne compte que deux mesures pour répondre au sujet; on a donc ici serré l'imitation d'une mesure. Dans le N°3 la réponse ne compte qu'une seule mesure pour répondre au sujet; par conséquent l'imitation entre le sujet et sa réponse est ici serrée de deux mesures. En comparant au N°1 les N°2 et 3, c'est-à-dire les imitations entre le sujet et sa réponse, on trouve deux *stretto*. N°1 n'est que *l'exposition* du sujet et de sa réponse. Ainsi pour faire un stretto, il faut *rapprocher* les notes initiales de la réponse des premières notes du sujet. Suivant que ce *serrement* se fait à des distanses plus ou moins rapprochées, on obtient plusieurs strettos dont celui-qui est le plus serré est aussi le plus interressant; ainsi le N°3 est plus interressant que le N°2, quoique les deux exemples soient fort bons.

On observe assez généralement (en faisant des strettos) la règle suivante :

1° Quand le sujet commence sur un *temps faible* de la mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un *temps faible*;

2° Quand le sujet commence sur un *temps fort* de la

Beim Anfang einer Fuge lässt man das Subject mit seiner (von einer andern Stimme ausgeführten) Antwort, auf die Art wie in N°1 hören. Die Antwort zählt 3 Takte Pausen, ehe sie dem Subject antwortet. Jn N°2 zählt die Antwort nur 2 Takte Pausen, ehe sie eintritt; man hat hier also die Jmitation um einen Takt enger zusammengedrückt. Jn N°3 zählt die Antwort gar nur einen Takt Pause, um dem Subject zu antworten; demnach ist hier die Jmitation zwischen dem Subject und seiner Antwort um 2 Takte enger geführt. Weñ man die N^rn 2 und 3 mit N°1 vergleicht, das heisst die Jmitationen zwischen dem Subject und seiner Antwort, so findet man zwei *Engführungen*. N°1 ist nur die erste *Ausstellung* (Exposition) des Subjects und seiner Antwort. Um also eine *Engführung* zu machen, muss man die Anfangsnoten der Antwort den Anfangsnoten des Subjects *näher rücken*. Je nachdem diese *Näherrückung* mehr oder minder nahe geschieht, erhält man mehrere *Engführungen*, von denen diejenige die Anziehendste ist, welche die *engste*, also dem Hauptthema die *nächste* ist: demnach ist N°3 interessanter als N°2, obwohl beide Beispiele recht gut sind.

Beim Verfertigen der Engführungen beobachtet man gemeiniglich folgende Regel :

1^tens Wenn das Subject mit einem *leichten Takttheil* anfängt, so muss die Antwort bei der Jmitation gleichfalls mit einem *leichten Takttheil* anfangen.

2^tens Wenn das Subject mit einem *schweren Taktteil* beginnt,

mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un *temps fort*.

On observe la même règle en imitant la réponse par son sujet, ce qui a également lieu dans le courrant de la fugue, comme nous le verrons.

Quand il y a deux temps forts dans une mesure, on peut *imiter* sur l'un ou sur l'autre temps, comme p.e.

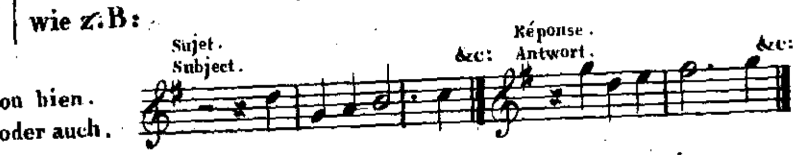
so muss die imitirende Antwort ebenfalls mit einem *schweren* Takttheil beginnen.

Dieselbe Regel wird befolgt, wenn die Antwort durch ihr Subject imitirt wird, was ebenfalls, wie wir sehen werden, im Laufe der Fuge statt hat.

Wenn sich in einem Takte zwei schwere Takttheile befinden, so kann man auf dem einen oder dem andern imitieren, wie z.B:



ou bien.
oder auch.
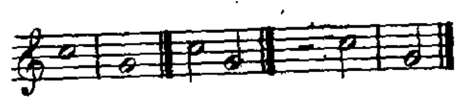


Les sujets qui commencent par une ronde ou par une blanche de la maniere suivante:

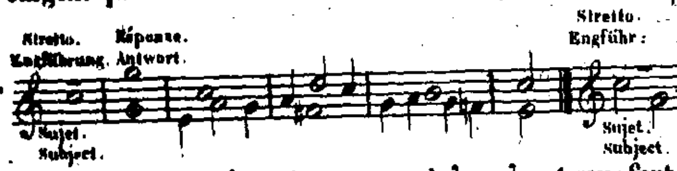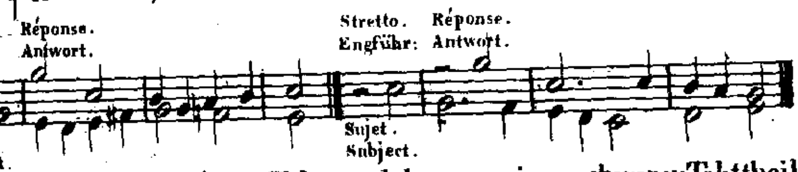


exigent qu'on les imite sur le *même temps*, p.e.

Die Subjecte, welche mit einer ganzen oder halben Note auf folgende Art anfangen:



erfordern, dass man sie auf *demselben Takttheil* imitiert. z.B:
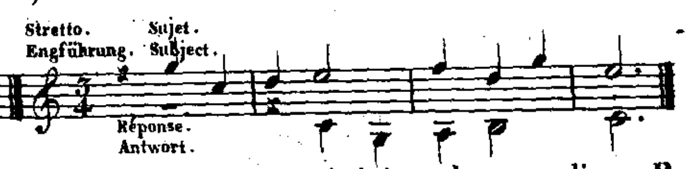




Dans la mesure à trois temps, qui n'a qu'un temps fort, on n'imite le sujet que sur ce temps, p.e:
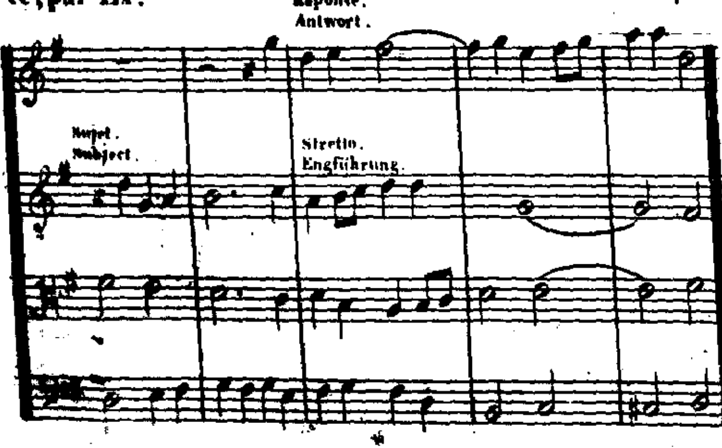
Jm dreitheiligen Takte, welcher nur einen schweren Takttheil hat, imitirt man das Subject nur auf diesem Takttheil. z.B:





On fait quelquefois une exception à cette règle en répondant au temps fort par le temps faible, et vice versâ; mais cela arrive fort rarement, et seulement dans le cas où l'on trouve (au moyen de cette licence) un *stretto canonique* et d'une harmonie correcte. Il y a des Strettos (surtout des Strettos canoniques) qui ne sont pas praticables à deux parties; ils exigent une ou deux autres parties pour les accompagner; ces parties d'accompagnement servent à rendre leur harmonie correcte, par Ex:

Bisweilen macht man eine Ausnahme von dieser Regel, indem man dem schweren Takttheil durch einen leichten, und umgekehrt, antwortet; aber dieses geschieht sehr selten, und nur in dem Falle, wo man (mittelst dieser Lizenz) eine *canonische Engführung* und eine richtige Harmonie hervorbringt. Es gibt Engführungen, (besonders canonische,) die nicht zweistimmig ausführbar sind; sie bedürfen einer oder zweier Stimmen, um sie zu begleiten; diese Begleitungsstimmen dienen dazu, ihre Harmonie richtig zu machen. z.B:



Le Stretto de cet exemple ne peut pas avoir lieu sans le secours d'une basse accompagnante; nous appelerons les Strettos qui exigent un accompagnement, *strettos conditionnels*.
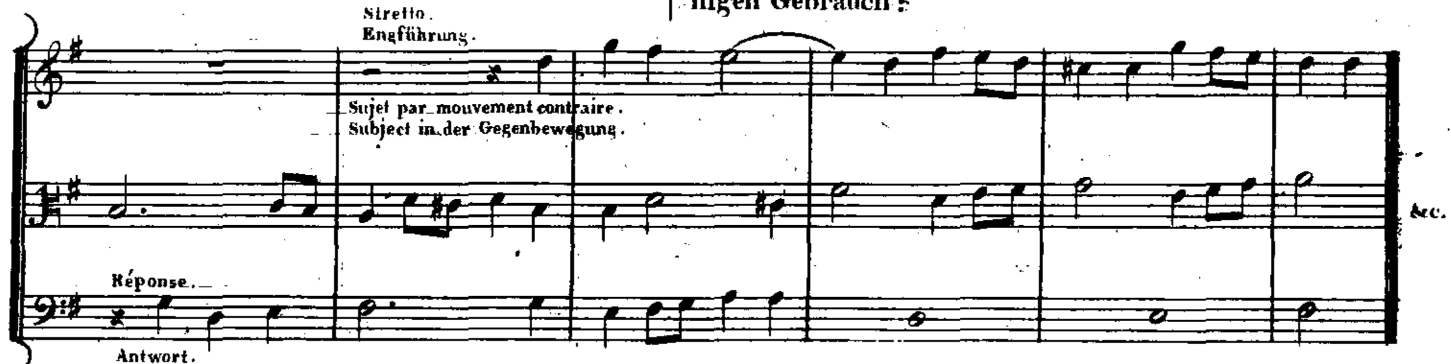
Die Engführung dieses Beispieles kann ohne die Hilfe eines accompagnierenden Basses nicht statt finden. Wir werden die Stretto's, welche einer Begleitung bedürfen, die *bedingten Engführungen* nennen.

En cherchant des Strettos, on est souvent obligé de se représenter au moins une basse pour les accompagner, sans quoi on aurait souvent de la peine d'en trouver. Cette remarque explique pourquoi il est plus facile de trouver des Srettos saillants dans les fugues à trois ou à quatre parties, que dans celle à deux parties.

Indem man die Engführungen aufsucht, ist man oft genöthigt, sich wenigstens einen Bass zur Begleitung zu denken, ohne welchen man oft Mühe hätte, dieselben zu finden. Diese Bemerkung erklärt, warum es leichter ist, in 3= oder vierstimmigen Fugen anziehende Stretto's zu finden als in zweistimmigen.
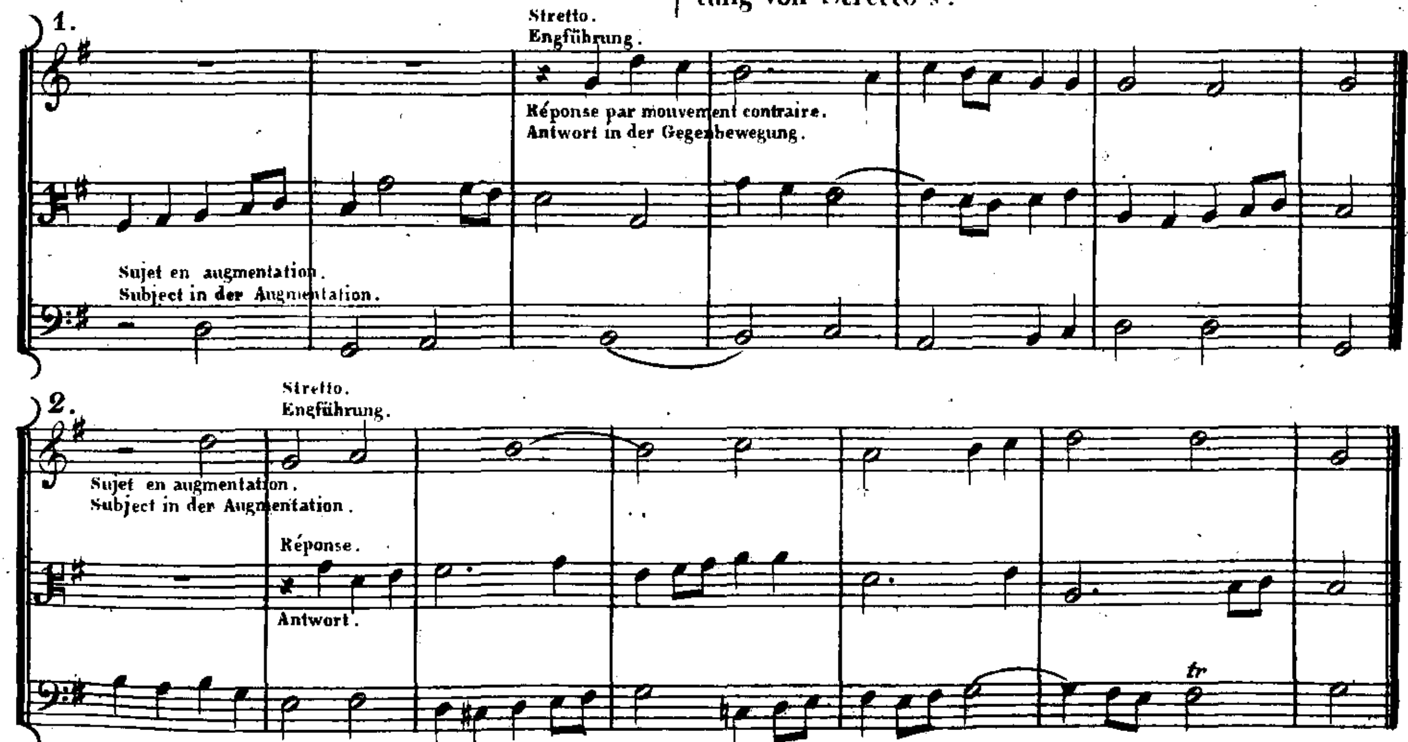
Les Strettos se font de deux manières: 1º en imitant le sujet par la réponse comme dans les exemples précédents: ceux-ci sont les plus usités; 2º en imitant la réponse par le sujet. Le sujet des exemples précédents n'en fournit pas de cette seconde espèce, excepté le Stretto suivant, où le sujet se fait par *mouvement contraire*: mais on fait peu d'usage des Strettos par mouvement contraire:
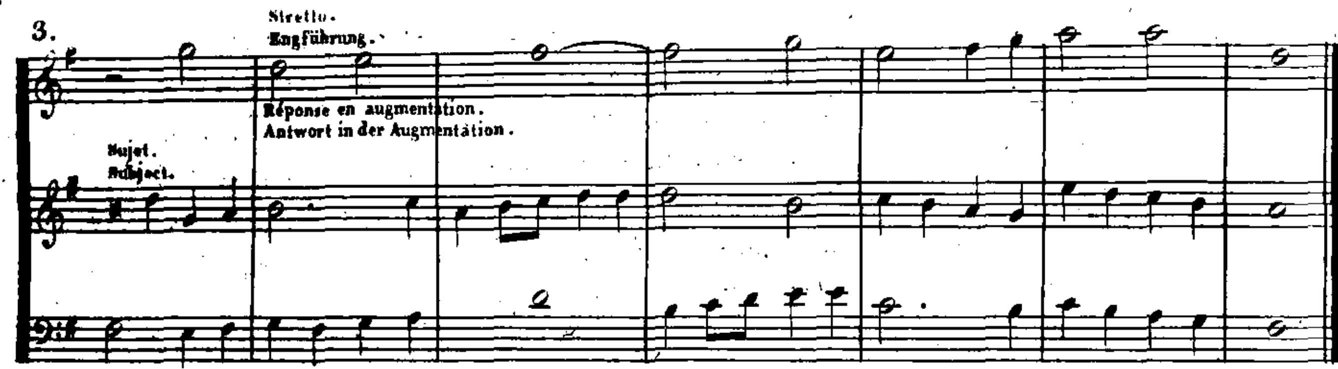
Die Stretto's werden auf zwei Arten gebildet: 1tens Indem man das Subject durch die Antwort imitirt, wie in den vorhergehenden Beispielen der Fall war: diese sind die gebräuchlichsten. 2tens Indem man die Antwort durch das Subject imitirt. Das Subject der vorhergehenden Beispiele liefert keine von dieser zweiten Gattung, ausgenommen das folgende Stretto, wo das Subject sich *in der Gegenbewegung* anwenden lässt: aber man macht von den Stretto's in der Gegenbewegung wenigen Gebrauch:



On peut faire aussi un Stretto, dans lequel le sujet ou la réponse soient en augmentation. Voici trois exemples de cette sorte de Stretto, qui s'employe très rarement:

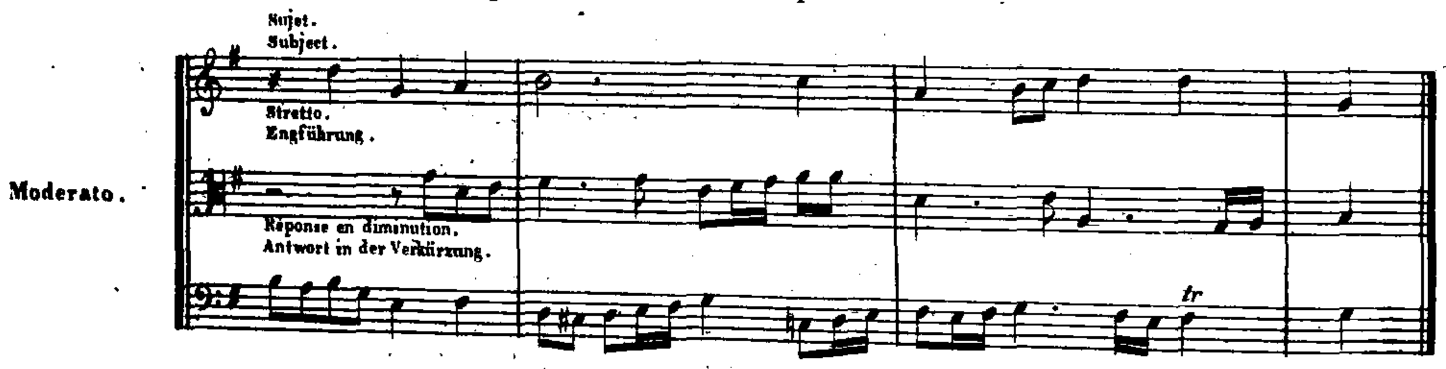
Man kan̄ auch eine Engführung machen, in welcher das Subject oder die Antwort in der Augmentation sind. Hier drei Beispiele von dieser, äusserst selten angewendeten Gattung von Stretto's:





Quant aux Strettos en *Diminution*, on en fait à peine usage. Pour l'employer, il faut que le sujet soit composé de longues valeurs de notes, ou bien que le mouvement de la mesure soit très modéré; voici un exemple, en supposant le mouvement de la mesure un peu lent:

Was die Stretto's in der *Diminution* betrifft, so macht man davon wenig Gebrauch. Um es anzuwenden, muss das Subject aus Noten von langem Werthe, oder in sehr gemässigtem Tempo gesetzt seyn; hier ein Beispiel, welches ein ziemlich langsames Tempo voraussetzt:

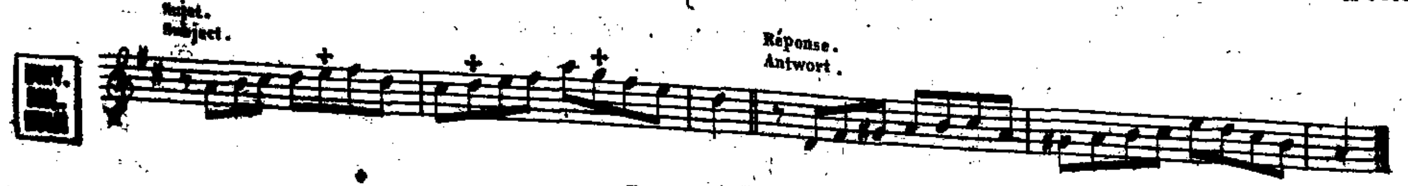


Remarque importante sur les Strettos en général.

Tous les exemples que nous venons de donner contiennent des *strettos canoniques*, c'est à dire que le sujet et la réponse y sont entendus en entiers et *sans interruption*. On ne peut pas prétendre que chaque sujet de fugue donne toujours ainsi des canons. Tels sujets en fournissent, tels autres sujets les refusent: dans ce dernier cas il n'y a donc pas de Strettos? il y en a également, mais ils ne sont pas canoniques. Un Stretto et un canon sont deux choses différentes; mais il peut se faire accidentellement qu'un Stretto soit en même temps canon; dans ce cas il est plus interressant. On fait un Sretto dès que l'on *rapproche* la *réponse du sujet*, et *vice versâ*, qu'il soit canonique ou non. D'après cette définition, il est *toujours* possible de faire un ou plusieurs Strettos, n'importe le sujet de fugue et sa réponse. Prenons le sujet suivant qui ne donne aucun Stretto canonique:
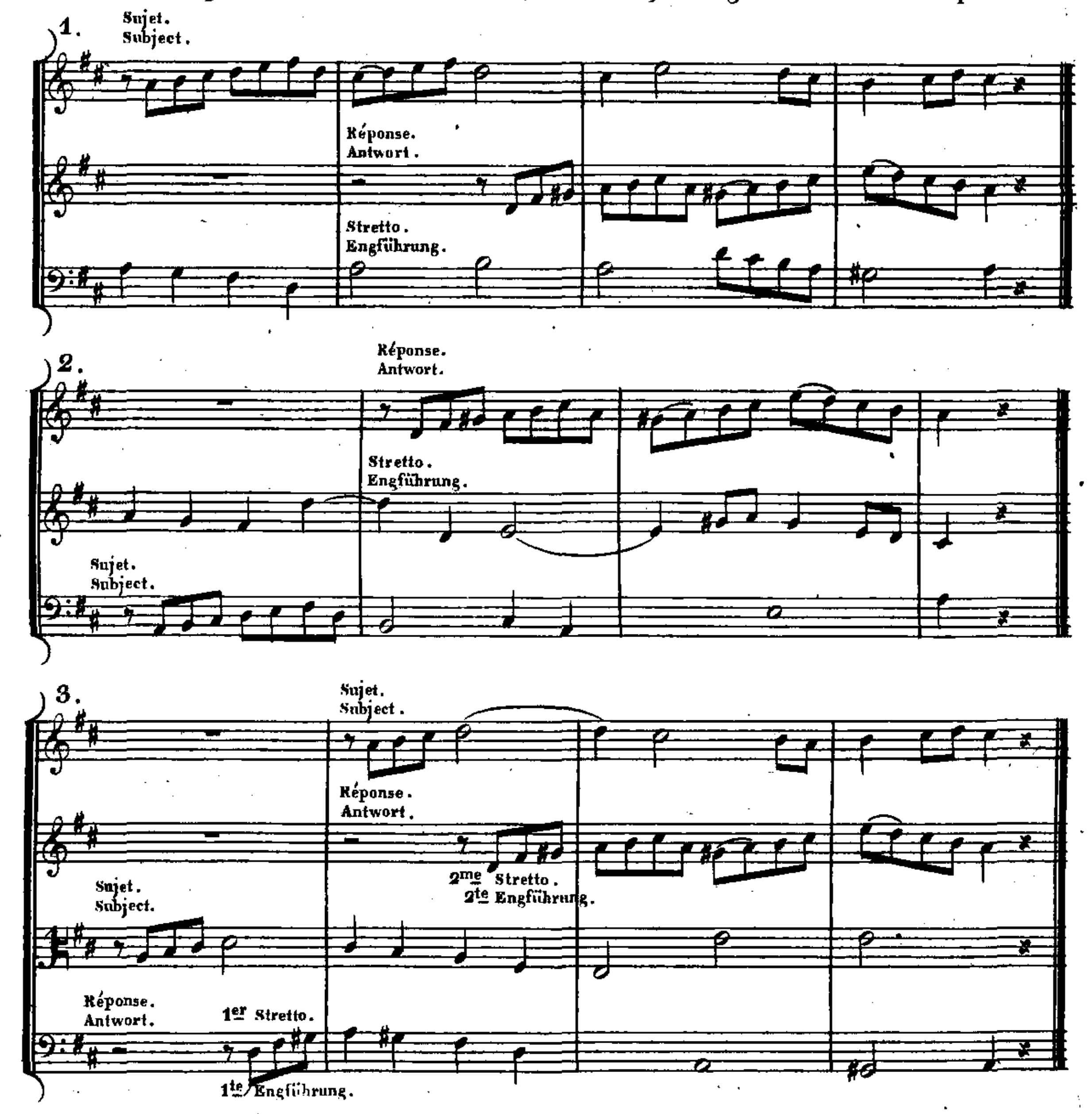
Wichtige Bemerkung über die Engführungen im Allgemeinen.

Alle bis jetzt gegebenen Beispiele enthalten *canonische Strettos*, das heisst solche, wo das Subject und die Antwort vollständig und *ohne Unterbrechung* vorkommen. Nun kann man aber nicht erwarten, dass jedes Fugenthema immer solche Canons gibt. Diese Subjecte biethen sich dazu, jene andern Subjecte sind dessen unfähig: gibt es also in dem letzten Falle gar keine Engführungen? Es gibt deren ebenfalls, aber sie sind nicht canonisch. Ein Stretto und ein Canon sind zwei verschiedene Dinge; aber zufällig kann es sich ereignen, dass ein Stretto auch zugleich ein Canon ist; in diesem Falle ist es interessanter. Man macht ein Stretto jedesmal, wenn man *die Antwort dem Subject näher führt* und *umgekehrt*, mag es nun canonisch seyn oder nicht. Nach dieser Erklärung ist es *immer* möglich ein oder mehrere Strettos zu machen, mag das Fugenthema und seine Antwort seyn wie sie will. Nehmen wir folgendes Subject, welches kein kanonisches Stretto gibt:



Pour faire un Stretto avec ce sujet il faut, en l'imitant, que la réponse entre sous l'une des notes marquées d'une (+), c'est à dire sous le *Mi*, sous le *Ré* ou sous le *Sol*. Dans les trois cas il n'y a pas de Stretto canonique : ainsi il faut se résoudre à en faire qui ne soient pas de cette espèce ; et voici tout simplement comment il faut s'y prendre : Là, où la partie imitante commence, (en faisant la réponse), on interrompt le sujet parcequ'il ne peut pas continuer, et l'on remplace ce que l'on en suprime par des notes accompagnantes. Voici des exemples :

Um aus diesem Subject ein Stretto zu machen, muss, beim imitiren desselben, die Antwort unter einer von den mit + bezeichneten Noten eintreten, das heisst unter dem *E*, unter dem *D*, oder unter dem *G*. Jn allen drei Fällen gibt es kein canonisches Stretto : man muss sich also entschliessen, eines zu machen, welches nicht von dieser Art ist ; und hier ist ganz einfach, wie man sich dabei zu benehmen hat : Dort, wo die imitirende Stimme anfängt, (indem sie die Antwort bildet), unterbricht man das Subject, weil es nicht mehr fortgesetzt werden kann ; man ersetzt das, was man weglässt, durch Begleitungsnoten. Hier Beispiele :



On fait de même en imitant la réponse par le sujet, c'est à dire on abrège la première pour que le second puisse la serrer.

Eben so verfährt man, wenn man die Antwort durch das Subject imitirt, das heisst, man verkürzt durch Weglassung die erste, damit das zweite sich engführen lasse.

Ainsi, les Strettos sont, ou canoniques, ou ne le sont pas ; on trouve souvent ceux qui sont canoniques,

Demnach sind die Strettos entweder canonisch, oder sie sind es nicht ; man findet oft solche, die canonisch sind ;

mais les Strettos qui ne le sont pas, sont *toujours possibles*; les uns comme les autres atteignent leur but, qui est la surprise, la chaleur, l'effet.
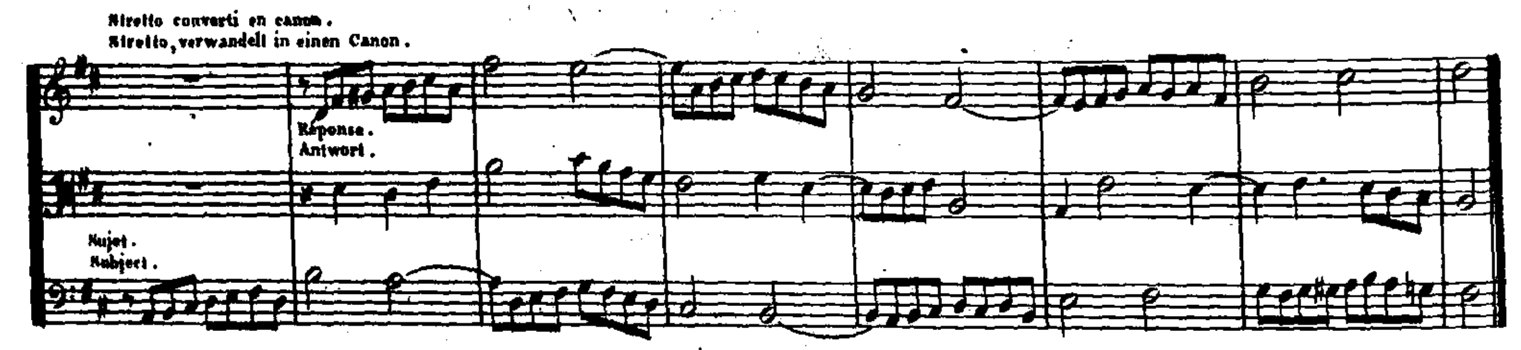
aber die Strettos, welche es nicht sind, *sind stets möglich*; die einen wie die andern erreichen ihren Zweck, welcher kein anderer ist, als: Überraschung, vermehrte Lebhaftigkeit und Wirkung.

Manière de conventir en canon un Stretto quelconque.

Die Art, jedes Stretto in einen Canon zu verwandeln.

On aime à trouver vers la fin de la fugue un canon de six ou huit et jusqu'à douze mesures: nous l'appellerons *canon final*. Ce canon devient plus piquant quand on y imite le sujet par la réponse, ou la réponse par le sujet. Ainsi, lorsqu'on a un Stretto canonique, on peut facilement prolonger ce canon, d'après la manière que nous avons indiquée dans l'article sur les canons scientifiques (page 840). On usera de la même manière à l'égard d'un *Stretto* qui n'est pas canonique, en le convertissant en canon; voici un Stretto de ce genre:

Man trachtet gerne am Ende einer Fuge einen Canon von 6, oder 8, bis 12 Takten zu bilden: wir werden ihn den *Schlusscanon* nennen. Dieser Canon wird geistreicher, wenn man in ihm das Subject durch die Antwort, oder die Antwort durch das Subject imitirt. Wenn man also ein canonisches Stretto gefunden hat, so kann man diesen Canon leicht verlängern, auf die Weise, wie wir es in dem Artikel über die künstlichen Canons (Seite 840) angezeigt haben. Man verfährt auf dieselbe Art in Hinsicht auf ein nicht canonisches Stretto, wenn man es in einen Canon umwandelt; hier ist ein Stretto dieser Gattung:
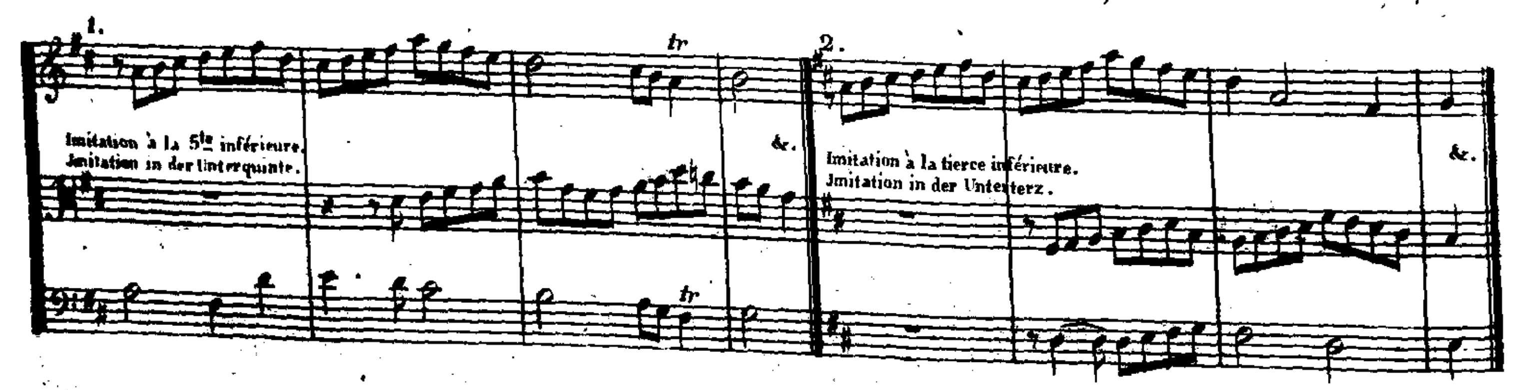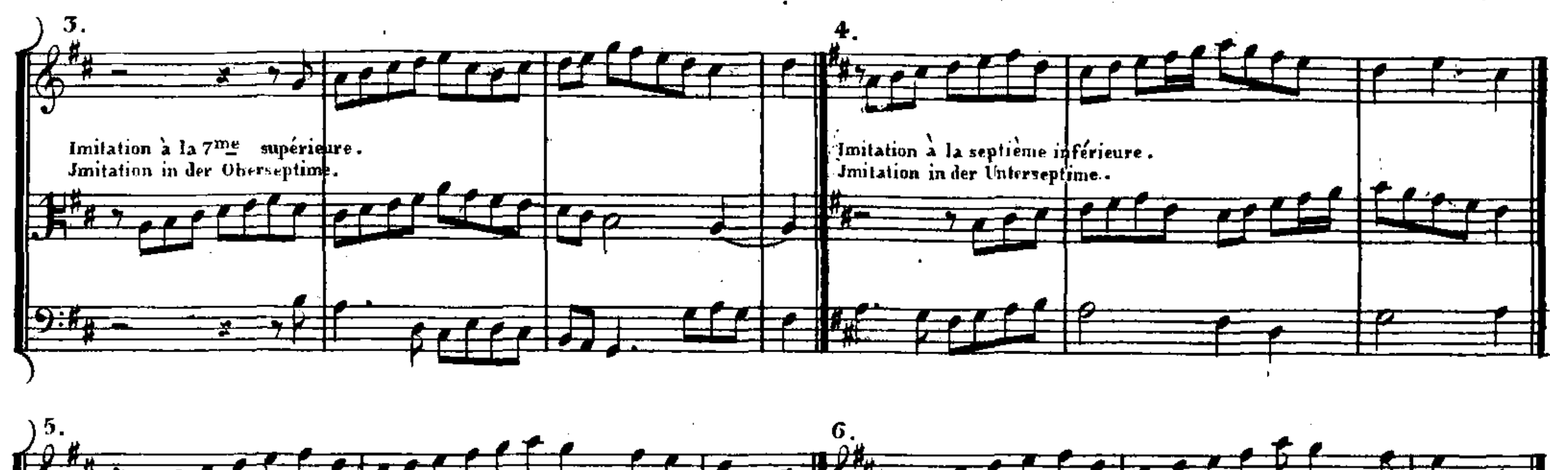


2. DES IMITATIONS DANS LA FUGUE.
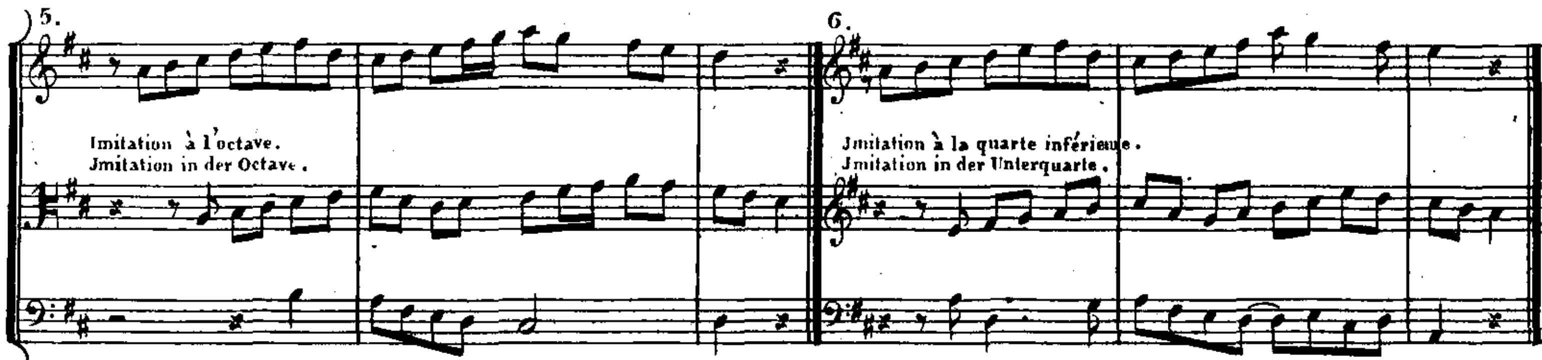
2. VON DEN JMITATIONEN IN DER FUGE.

Lorsqu'on imite le sujet par le sujet, ou la réponse par la réponse, ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave, à la seconde ou à la septième, à la tierce ou à la sixte, et même à la quarte ou à la quinte, on fait simplement des imitations et non pas des Strettos. Un sujet qui ne donne pas de Strettos canoniques, fournit souvent de ces imitations qui sont autant de petits canons, p: e:

Wenn man das Subject durch das Subject selber imitirt, oder die Antwort durch die Antwort, (was im Unison oder in der Octave, in der Secunde oder in der Septime, in der Terz oder in der Sext, und sogar in der Quart oder in der Quint geschehen kann,) so macht man nur Jmitationen und noch keine Engführungen, (Stretto's). Ein Subject, welches keine canonischen Strettos gibt, liefert dagegen oft diese Jmitationen, welche eben so viele kleine Canons sind; z: B:







Dans les 3 derniers N^os^ on a altéré tant soit peu le sujet en faveur de l'imitation.

Toutes ces imitations peuvent s'employer avec succès dans une fugue, et y sont à leur place.

Outre les Strettos et les imitations qui sont toujours d'une ressource intarissable, on employe aussi, et sans imitation, dans le courant de la fugue :

1° Le sujet par mouvement contraire ;
2° Le sujet en augmentation ;
3° Le sujet en diminution, quand cela peut se faire convenablement ;
4° Le *développement partiel* du sujet, auquel nous consacrerons l'article suivant :

Jn den drei letzten Nummern hat man ein wenig das Subject zu Gunsten der Jmitation verändert.

Alle diese Jmitationen können mit Erfolg in einer Fuge angewendet werden, und sind da an ihrem Platze.

Ausser den Strettos und den Jmitationen, welche stets eine unversiegbare Hülfsquelle sind, wendet man auch, und zwar ohne Jmitation, im Laufe der Fuge an :

1tens Das Subject in der Gegenbewegung ;
2tens Das Subject in der Verlängerung (Augmentation) ;
3tens Das Subject in der Verkürzung (Diminution) ; wenn sich dieses schicklich thun lässt ;
4tens Die *theilweise Entwicklung* des Subjects, welcher wir den folgenden Abschnitt widmen werden :

3. DU DÉVELOPPEMENT PARTIEL DU SUJET.

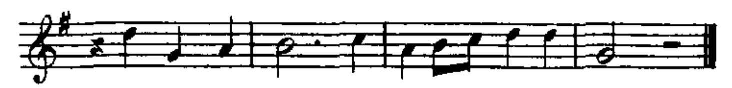
Les imitations ne se font pas toujours avec le sujet en entier, ou seulement avec les premières notes du sujet ; on les fait aussi avec d'autres fragmens du sujet.

On devise, sous ce rapport, le sujet en plusieurs petites parcelles ; par exemple le sujet suivant :

3. VON DER THEILWEISEN ENTWICKLUNG DES SUBJECTS.
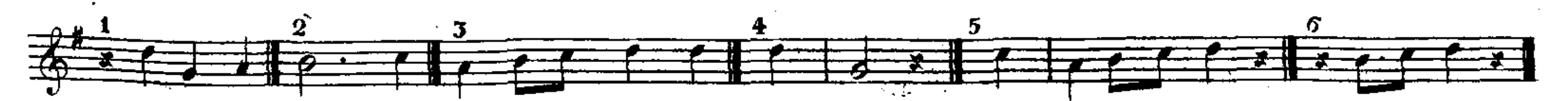
Die Jmitationen geschehen nicht immer mit dem vollständigen Subjecte, oder nur mit den ersten Noten desselben, man macht sie auch mit andern kleinen Fragmenten des Subjects.

Man theilt, zu diesem Zwecke, das Subject in mehrere kleine Theile ; z : B : das folgende Subject :



fournit au moins les six petites phrases que voici :

liefert wenigstens die folgenden 6 kleinen Phrasen :



Chaque parcelle peut servir à faire:

1° Des progressions (ou marches mélodiques et harmoniques;)

2° Des imitations;
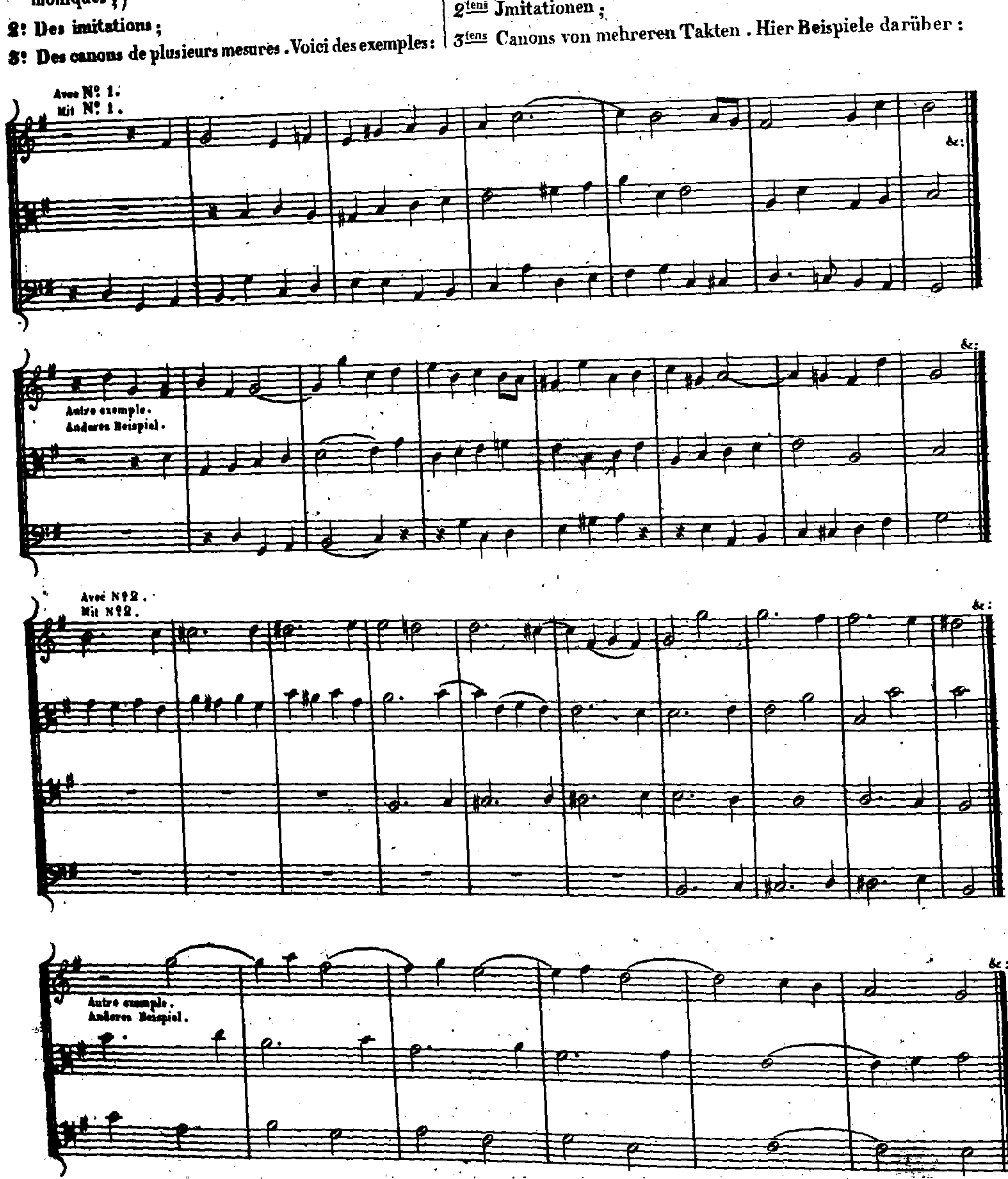
3° Des canons de plusieurs mesures. Voici des exemples:
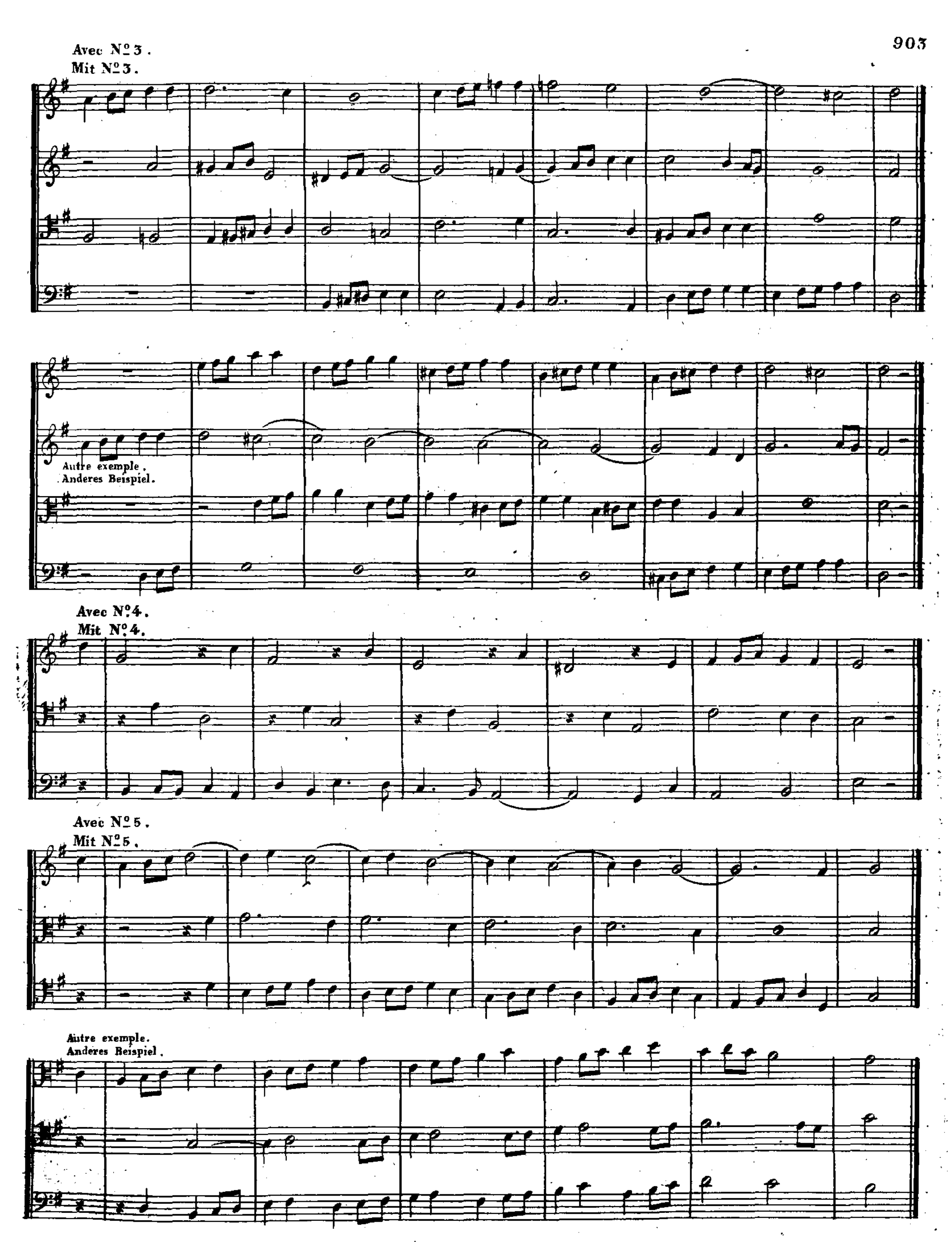
Jede Phrase kan̄ dazu dienen, folgendes daraus zu machen:

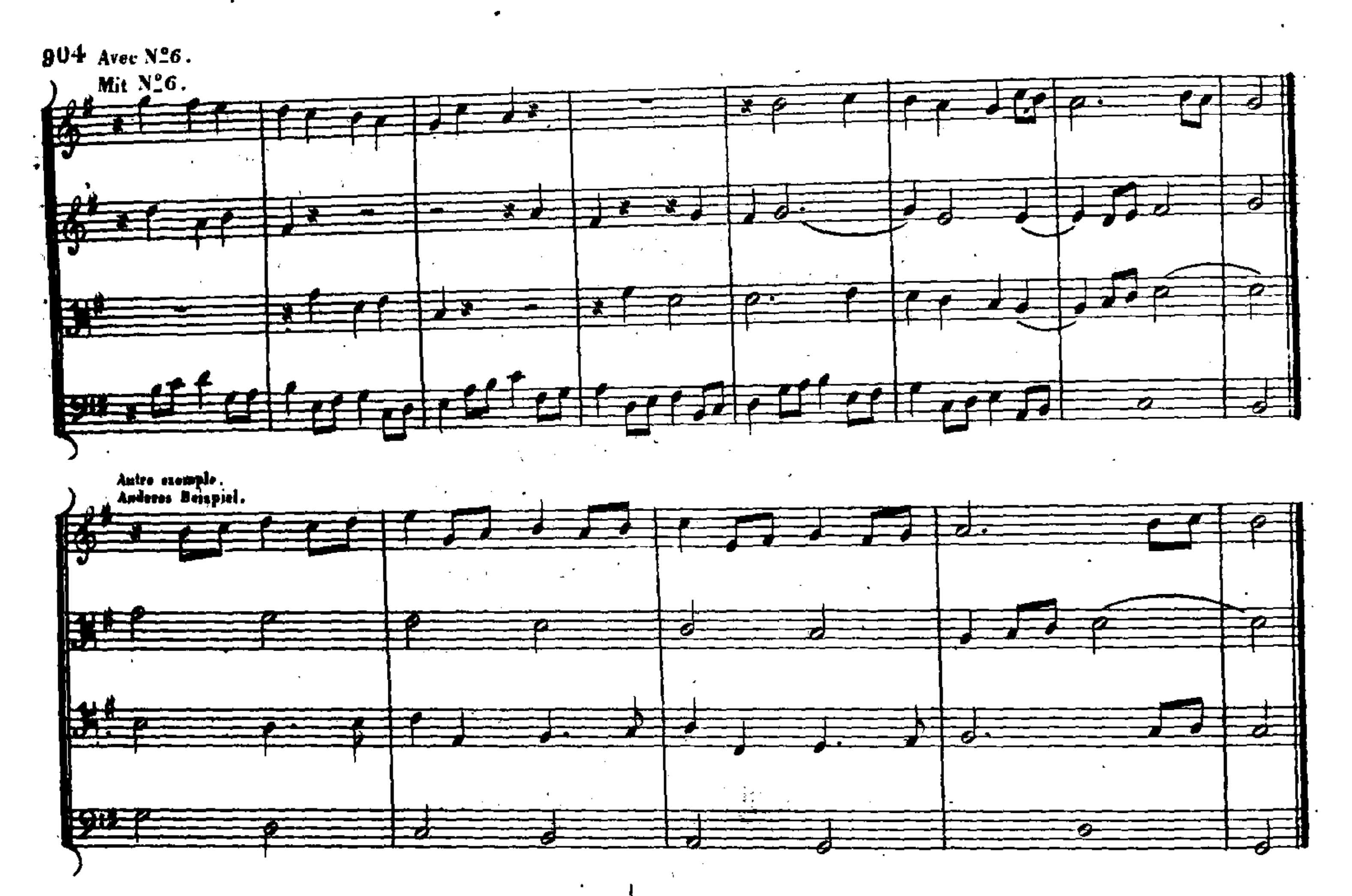
1tens Fortschreitungen, oder melodische und harmonische Gänge;

2tens Jmitationen;

3tens Canons von mehreren Takten. Hier Beispiele darüber:




Avec N°3.
Mit N°3.
Autre exemple.
Anderes Beispiel.
Avec N°4.
Mit N°4.
Avec N°5.
Mit N°5.
Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Tout ce développement partiel du sujet augmente la matière fuguée et l'enrichit. Un sujet de fugue quelconque fournit par conséquent plus ou moins au compositeur :

1° Des Strettos ;

2° Des imitations de toute espèce ;

3° Le développement partiel du sujet. Ces trois objets donnent la *matière principale* dont une fugue se compose. Cette matière est le plus souvent si abondante qu'il faut en supprimer une partie (la moins intéressante) pour ne point allonger une fugue au delà des bornes raisonnables.

Jede solche theilweise Entwicklung des Subjects vermehrt und bereichert den Fugenstoff. Jedes Fugen-Subject liefert folglich mehr oder minder dem Tonsetzer :

1tens Engführungen ;

2tens Imitationen aller Art ;

3tens Die theilweise Entwicklung des Subjects. Diese drei Gegenstände geben den *Hauptstoff*, aus welchem eine Fuge gebildet wird. Dieser Stoff ist meistens so reichhaltig, dass man einen Theil desselben, (den am wenigsten interessanten,) unterdrücken muss, um eine Fuge nicht über die vernünftigen Grenzen auszudehnen.

IV

DE L'ORDRE, QUE L'ON DOIT OBSERVER EN EMPLOYANT LA MATIÈRE DONT LA FUGUE SE COMPOSE, OU DE LA FUGUE PROPREMENT DITE.

Il y a une grande différence entre la fugue et la matière fuguée. La fugue est un cadre, un patron, une forme qui ne change point. Cette forme n'est d'aucun intérêt en elle même. Elle est de pure convention

IV.

VON DER ORDNUNG, WELCHE MAN BEI DEM GEBRAUCHE DES STOFFES ANWENDEN MUSS, AUS WELCHEM DIE FUGE GEBILDET WIRD; ODER VON DER EIGENTLICHEN FUGE.

Es ist ein sehr grosser Unterschied zwischen der Fuge, und dem Stoffe, oder den Mitteln zu derselben. Die Fuge ist eine Kunstform, ein Gebilde, ein Rahmen, welcher nie ändert. Diese Form ist, an sich, von gar keinem Interesse.

On peut employer la matière fuguée et ne pas faire une fugue : c'est ainsi que Haydn a fait un grand usage de cette matière dans ses quatuors et dans ses symphonies . Ce qui rend une fugue importante, c'est la matière qu'elle renferme . Mille fugues se ressemblent quant à la forme, et ne diffèrent que par la matière. La forme cesse d'être bonne dès que la matière qu'elle contient est vicieuse . Voici ce qu'il faut savoir pour faire une fugue régulière :

1° La manière de moduler dans ce genre de musique ;
2° La manière d'exposer le sujet ;
3° Comment on doit entretenir le mouvement entre les parties ;
4° Ce que c'est qu'un épisode dans la fugue ;
5° Les différentes manières d'employer les Strettos et les imitations ;
6° Qu'une pause doit toujours précéder l'entrée du sujet et de la réponse ;
7° Placer le canon dans la fugue ;
8° Comment on fait la pédale ;
9° En quoi consiste la conclusion de la fugue ;
10° Ce que c'est que l'unité de la fugue .

On aura une idée assez claire de la marche d'une fugue à quatre parties, en se représentant une ligne sur laquelle la matière fuguée chemine à peu près de la manière suivante :

SUJET_RÉPONSE_SUJET_RÉPONSE_ÉPISODE(*) RÉPONSE_SUJET(**)_ÉPISODE_STRETTO_ÉPISODE_STRETTO PLUS SERRÉ_ÉPISODE_STRETTO LE PLUS SERRÉ_PÉDALE_CANON et CONCLUSION .

1. DES MODULATIONS .

Nous avons déjà observé dans le tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne que, dans la première, on ne doit pas sortir des tons relatifs, ou du moins ne le faire que *très passagèrement* , et surtout ne répercuter le sujet que dans ces tons .

Sie ist bloss ein angenommener (conventioneller) Gebrauch. Man kann den Fugenstoff anwenden, ohne eine Fuge zu machen ; auf diese Weise hat Haydn von diesem Stoffe einen grossen Gebrauch in seinen Quartetten und Sinfonien gemacht . Das, was eine Fuge wichtig macht, ist der Stoff, den sie enthält . Tausend Fugen sind einander durch die Form ähnlich, und nur durch den Stoff unterschieden . Die Form hört auf gut zu seyn, sobald der Stoff, den sie enthält, verfehlt ist . Hier folgt, was man wissen muss, um eine regelmässige Fuge machen zu können .

1tens Die Art des Modulirens, die in dieser Musikgattung anwendbar ist .
2tens Die Art, das Subject gleich beim Anfang darzustellen , (die Exposition) ;
3tens Wie man die Bewegung der Stimmen fortführen soll ;
4tens Das, was eine Episode (ein eingeschobener Satz) in der Fuge ist ;
5tens Die verschiedenen Arten, die Engführungen (Stretto's) und die Jmitationen anzuwenden ;
6tens Dass dem Eintritt des Subjects und seiner Antwort stets eine Pause vorangehen soll ;
7tens Den Canon in der Fuge anzuwenden ;
8tens Wie man den Orgelpunkt anwendet ;
9tens Jn was der Beschluss der Fuge besteht ;
10tens Worin die Einheit in der Fuge besteht .

Man wird sich von dem Gange einer vierstimmigen Fuge eine ziemlich klare Jdee machen können, wenn man sich eine Linie vorstellt, auf welcher der Fugenstoff ungefähr in folgender Ordnung fortschreitet :

SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT_ANTWORT_EPISODE(*) ANTWORT_SUBJECT(**) EPISODE_STRETTO_EPISODE_ENGERES STRETTO_EPISODE_DAS ENGSTE STRETTO_ORGELPUNKT_CANON UND SCHLUSS .

1. VON DEN MODULATIONEN.

Jn der vergleichenden Tabelle zwischen der alten und der modernen Fuge haben wir schon bemerkt, dass man in der ersten nicht aus den verwandten Tonarten heraustreten darf , oder höchstens nur *sehr leicht durchgehend*, und dass besonders das Subject nur in diesen Tonarten wiederhohlt werden

(*) L'épisode est (comme nous le verrons plus tard), une phrase plus ou moins étrangère au sujet, et qui sert à le faire reposer.
(**) La première répercussion de la réponse suivie du sujet, après le premier épisode, se nomme contre_exposition .

(*) Die Episode ist (wie wir später sehen werden,) eine Phrase, die dem Subject mehr oder weniger fremd ist, und die dazu dient, dass das Hauptthema ausruhe .
(**) Die erste Wiederhohlung der Antwort , welcher das Subject nachfolgt, (nach der ersten Episode), nennt man die Contra_exposition .

Mais dans la fugue moderne (et surtout dans la fugue instrumentale) on peut moduler dans quatre tons de plus qui, par conséquent, ne sont pas relatifs : ces quatre tons sont ceux qui ont deux diézes de plus, ou deux dièzes de moins, que le ton de *ré* majeur ou de *si* mineur, en supposant que la fugue soit dans l'un de ces deux tons. En comptant les tons relatifs, on a par conséquent les dix tons suivants à sa disposition :

Les six tons relatifs.	Ré majeur, Mi mineur, Fa♯ mineur, Sol majeur, La majeur, Si mineur.	Les quatre tons non relatifs.	Mi majeur, Ut♯ mineur, Ut♮ majeur, La mineur.

Cependant, on ne peut employer les quatre derniers que sous les deux conditions suivantes :

1° Il faut que la fugue soit *suffisamment longue* pour les légitimer ;

2° Il ne faut rester que fort peu de temps dans chacun d'eux, et n'y pas faire de cadence.

Mais vers la fin, et dans le *coup de fouet* de la fugue moderne, on peut toujours tenter une transition un peu forte, quand on a le talent de la justifier par un effet heureux.

darf. Aber in der modernen, (und besonders in der Instrumental-Fuge) kann man sich zum Moduliren noch um vier Tonarten mehr bedienen, welche folglich nicht verwandt sind: diese vier Tonarten sind jene, welche um zwei Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) mehr, oder weniger haben, als zum Beispiel die Tonart *D* dur oder *H* moll, wenn wir die Fuge in einer von diesen beiden Tonarten annehmen. Wenn man die verwandten Tonarten mitrechnet, so hat man demnach folgende 10 Tonarten zu seiner freien Verwendung :

Die 6 verwandten Tonarten.	D dur, E moll, Fis moll, G dur, A dur, H moll.	Die 4 nicht verwandten Tonarten.	E dur, Cis moll, C♮ dur, A moll.

Doch kann man aber diese 4 letzteren nur unter den folgenden zwei Bedingungen anwenden :

1^tens^ Die Fuge muss *hinreichend lang* seyn, um deren Gebrauch zu gestatten ;

2^tens^ Man kann nur sehr kurze Zeit in jedem von denselben verweilen, und in keinem darf man eine Cadenz machen.

Aber gegen dem Ende und in dem *Più Allegro (Gallop)* der modernen Fuge kann man immerhin eine etwas starke Transition versuchen, wenn man das Talent hat, sie durch eine glückliche Wirkung zu rechtfertigen.

2. DE L'EXPOSITION DE LA FUGUE.

On appelle exposition de la fugue, la manière de faire entrer (au commencement du morceau) chaque partie, et l'ordre dans lequel doivent se présenter et se suivre, pour la première fois, le sujet et sa réponse. La fugue est ou à 2, ou à 3, ou à 4 parties et plus.

A deux parties.

L'une des deux parties entre seule par le sujet, l'autre la suit en faisant la réponse ; elle est accompagnée par la précédente.
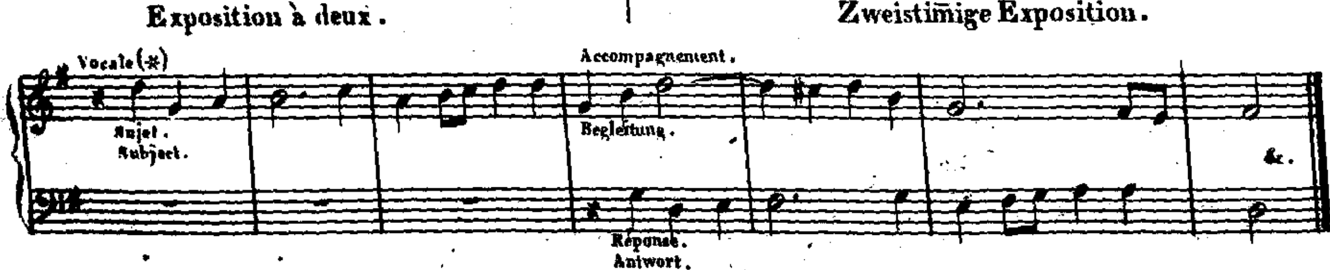
2. VON DER EXPOSITION DER FUGE.

Man nennt die Exposition der Fuge die Art, wie man (beim Anfang derselben) jede Stimme eintreten lässt, und die Ordnung, in welcher zum erstenmal das Subject und seine Antwort sich darstellen und einander nachfolgen sollen. Die Fuge kann 2-, oder 3-, oder 4-, oder auch mehrstimig seyn.

Die zweistimmige Fuge.

Die eine der beiden Stimmen tritt allein mit dem Subject auf, die andere folgt ihr mit der Antwort und wird von der vorigen begleitet.

Exposition à deux. — Zweistimige Exposition.



(*) Nous indiquerons par le mot VOCALE, les exemples qui sont faits pour voix, et par le mot INSTRUMENTALE ceux qui sont destinés aux instruments.

(*) Wir werden durch das Wort VOCAL die Beispiele anzeigen, welche für Menschenstimmen, und durch das Wort INSTRUMENTAL jene, welche für Instrumente bestimmt sind.

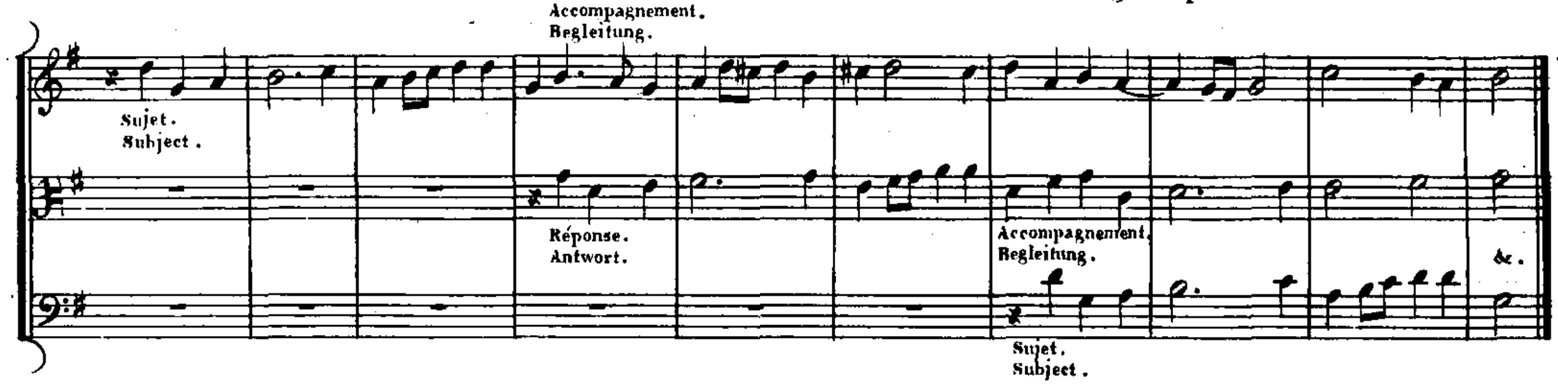
À trois parties.

1re version. L'une des trois parties entre seule par le sujet; la seconde, faisant la réponse, la suit; la 3me vient ensuite en répercutant le sujet; elle est accompagnée par les deux précédentes.

Dreistimmige Fuge.

1te Art. Die eine der drei Stimmen tritt allein mit dem Subject auf; die 2te, indem sie die Antwort macht, folgt ihr; die 3te folgt hierauf nach, indem sie das Subject wiederhohlt, diese wird von den beiden Vorhergehenden begleitet.
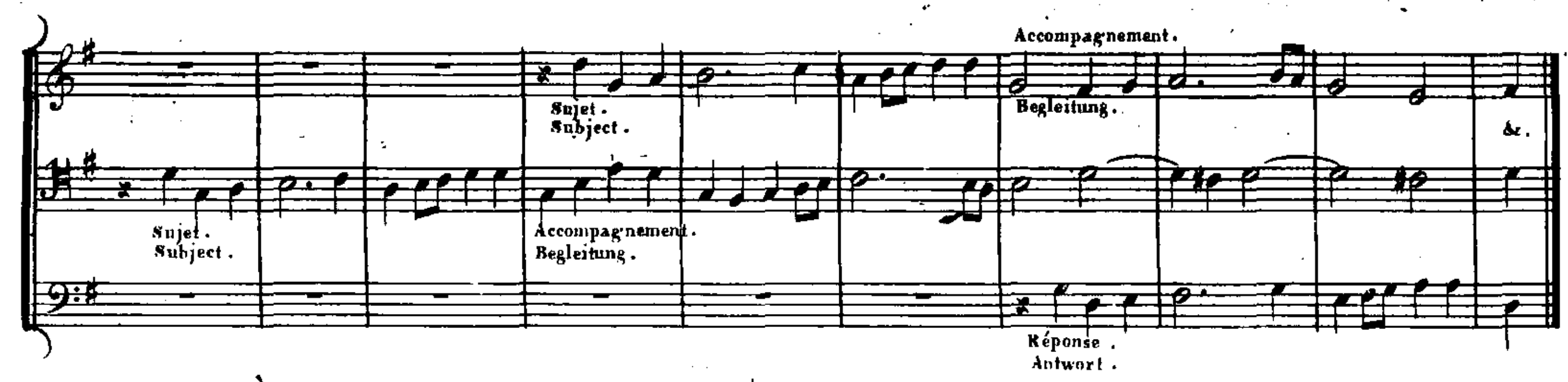
À trois. — Dreistimmige Exposition.



2me version. L'une des trois entre par le sujet; la seconde la suit, faisant également le sujet; la troisième vient après, en exposant la réponse.

2te Art. Die eine Stimme tritt mit dem Subject auf; die 2te folgt ihr, indem sie gleichfalls das Subject ausführt; die 3te folgt hierauf mit der Antwort.

Une autre à trois. — Andere dreistimmige Exposition.



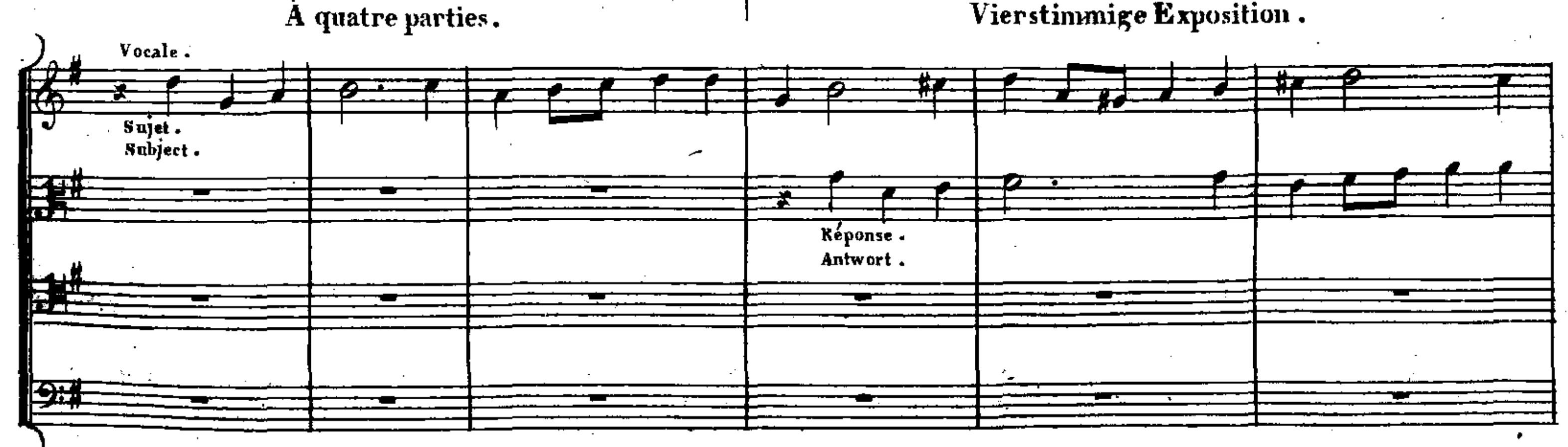
À quatre parties.
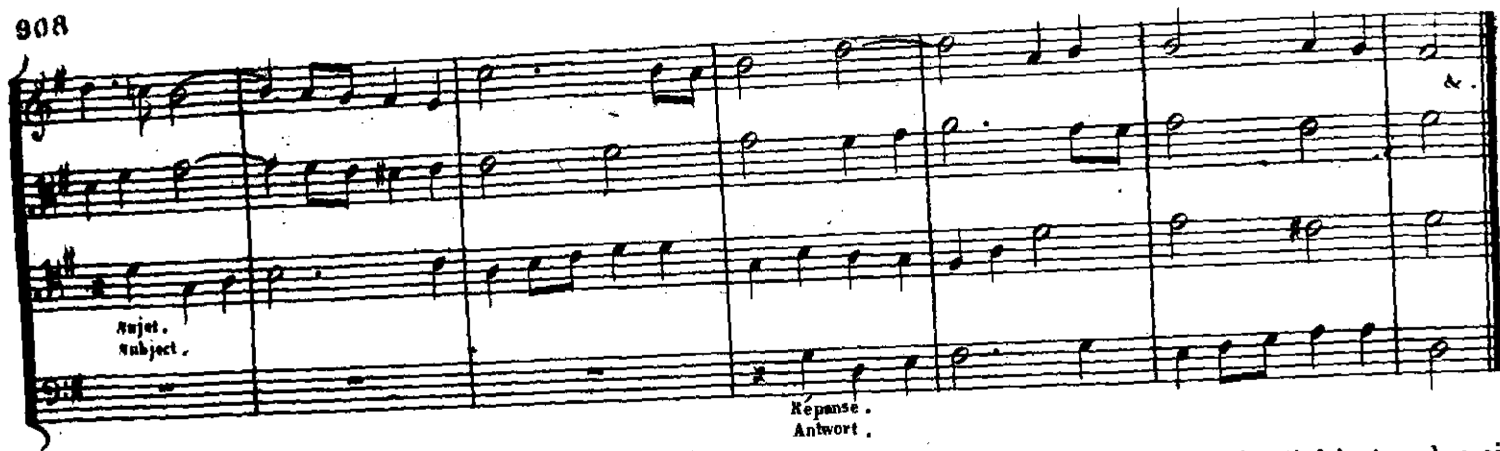
La meilleure exposition à quatre parties est la suivante: l'une des quatre entre seule par le sujet; la 2de (accompagnée par la précédente) entre par la réponse; la 3me (accompagnée par les deux précédentes) entre par le sujet; la 4me entre par la réponse; elle est accompagnée par les trois précédentes, ou au moins par deux des trois précédentes.

Vierstimmige Fuge.

Die beste vierstimmige Exposition ist die folgende: eine der vier Stimmen tritt allein mit dem Subject auf; die 2te (von der Vorigen begleitet) tritt mit der Antwort ein; die 3te (von den beiden Vorigen begleitet) tritt mit dem Subject ein; die 4te folgt mit der Antwort; diese wird von allen dreien vorhergehenden, oder wenigstens von zweien derselben begleitet.

À quatre parties. — Vierstimmige Exposition.





Comme l'on entend dans cette exposition deux fois le sujet et deux fois la réponse, on s'arrangera (autant que possible) pour que le sujet et la réponse se fassent la seconde fois *octave plus haut* ou *octave plus bas* que la première fois. Ce que l'on obtiendra facilement, dans la fugue vocale, en mettant le sujet dans le SOPRANO et le TENOR, et la réponse dans L'ALTO et la BASSE. Si cette version ne va pas, on fera le contraire; l'une des deux manières est toujours possible.(*)
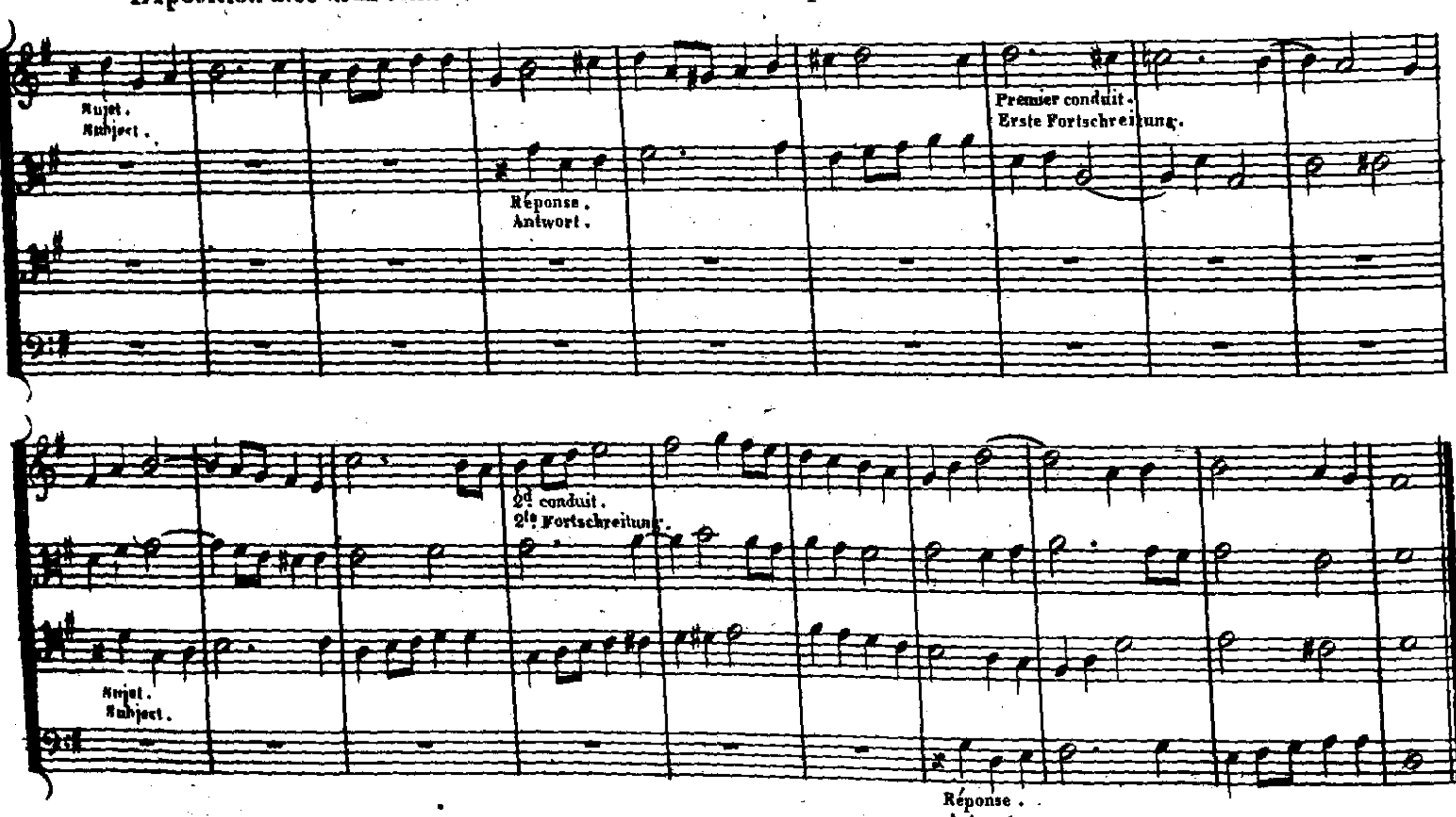
Voici l'exposition précédente, mais dans laquelle on a ajouté deux *conduits harmoniques*, dont l'un après la première entrée de la réponse, et l'autre après la reprise du sujet.

Exposition avec deux conduits.

Da man in dieser Exposition zweimal das Subject und zweimal die Antwort zu hören bekommt, so leitet man es (so viel als möglich) dergestalt ein, dass das Subject und die Antwort zum zweitenmal *um eine Octave höher* oder *um eine Octave tiefer* eingeführt werden, als das erstemal. Man kann dieses in der Vocal-Fuge leicht bewirken, wenn man das Subject in den SOPRAN und TENOR, und die Antwort in den ALT und BASS setzt. Wenn es auf diese Art nicht geht, so macht man das Gegentheil; eine von den beiden Arten ist immer möglich.(*)

Hier folgt die vorhergehende Exposition, welcher man aber zwei *harmonische Fortschreitungen* beigefügt hat, von welchen eine nach dem ersten Eintritt der Antwort, und die zweite nach der Wiederkehr des Subjects folgt.

Exposition mit zwei Fortschreitungen.
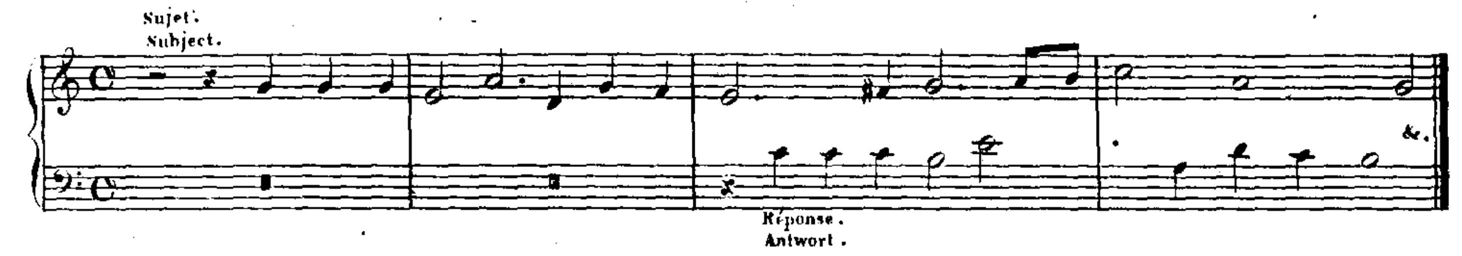


(*) Le Soprano et le Tenor ont la même étendue, à la distance d'une octave; il en est de même entre l'Alto et la Basse. Ainsi donc, quand le sujet dépasse le MEDIUM du Soprano on choisit la première version; dans le cas contraire, on prend la seconde.

(*) Der Sopran und der Tenor haben denselben Umfang in der Entfernung von einer Octave; eben so verhält es sich zwischen dem Alt und Bass. Wenn also das Subject die MITTELTÖNE des Soprans übersteigt, so gebraucht man die erste Art; im entgegengesetzten Falle wählt man die Zweite.
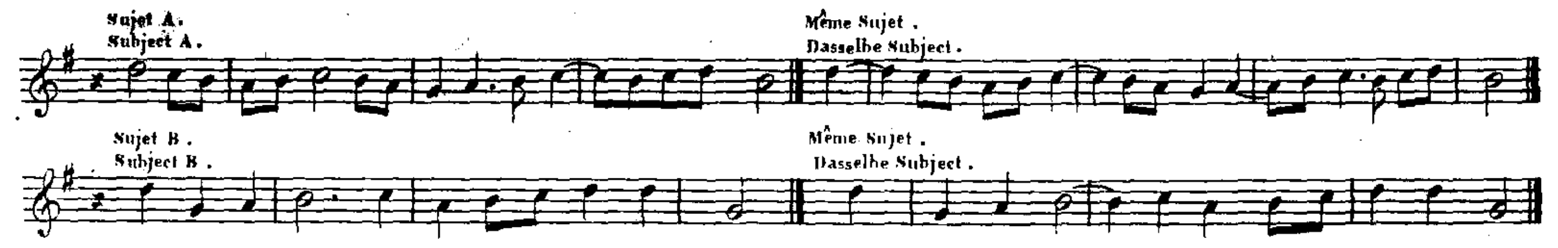
Le premier de ces conduits ne peut avoir lieu qu'*après la première réponse*. On fait en général peu d'usage des conduits dans l'exposition. Dans tous les cas il faut qu'ils soient très courts : 2 mesures suffisent. Il arrive parfois que la réponse ne commence pas sur le *même temps* de la mesure que le sujet, comme p: e:

Die erste dieser Fortschreitungen kann nicht eher als *nach der ersten Antwort* statt finden. Überhaupt macht man in der Exposition von den Fortschreitungen wenig Gebrauch. Auf jeden Fall müssen sie sehr kurz seyn : 2 Takte reichen hin. Es geschieht bisweilen, dass die Antwort *nicht auf demselben Takttheil* anfängt, wie das Subject, so z: B:



Mais cela ne peut guère avoir lieu dans l'exposition, que dans la double mesure à quatre temps, comme dans l'exemple précédent, sauf dans la fugue des mouvements Andante, Lento ou Adagio, dans lequel cas le 3me tems (de la mesure simple à quatre temps) peut répondre au premier, ou le 4me au 2d, mais en employant les Strettos et les imitations dans le courrant de la fugue, le sujet et la réponse se trouvent fréquemment placés sur d'autres temps de la mesure, ce qui leur donne parfois une face qui semble appartenir à un tout autre chant, comme p: e:

Aber dieses kann in der Exposition nur dann statt haben, wenn die Fuge im doppelganzen Takt ($\frac{4}{2}$, oder $\frac{8}{4}$, wie im ebenangeführten Beispiele) geschrieben ist, es müsste denn eine Fuge im Andante, Lento, oder Adagio-Tempo seyn, in welchem Falle der dritte Takttheil (des einfachen $\frac{4}{4}$ Takts) dem ersten Takttheil, und der 4te dem 2ten antworten kann, aber bei der weiteren Anwendung der Strettos und der Jmitationen im Laufe der Fuge befinden sich das Subject und die Antwort häufig auf andern Theilen des Taktes gestellt, was ihnen bisweilen das Ansehen eines ganz andern Gesangs gibt, wie z: B:



3. DU MOUVEMENT QUE L'ON DOIT ENTRETENIR ENTRE LES PARTIES.
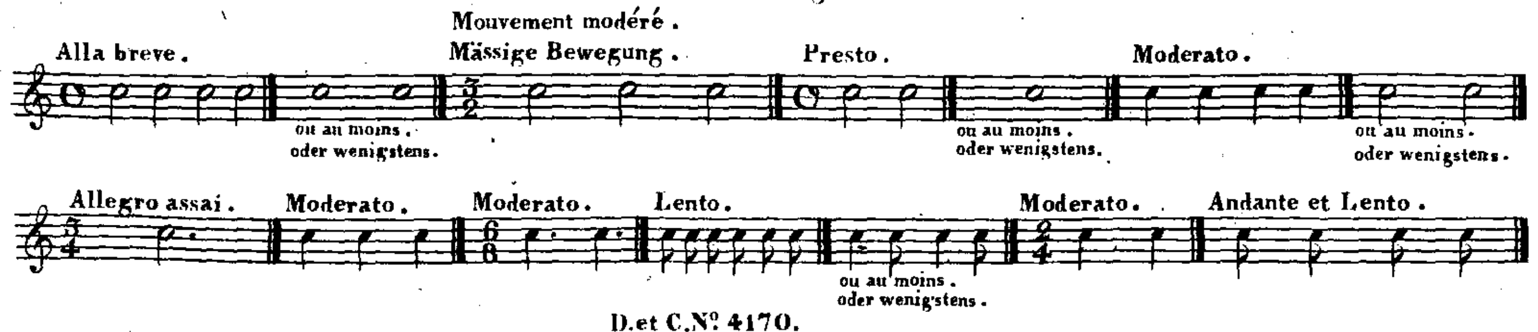
Pour que la fugue ne languisse pas, et pour qu'elle ne perde pas un certain degré de chaleur qui lui est nécessaire, on prescrit la règle suivante :

Il faut que les temps de la mesure (surtout les temps forts) soient constamment frappés ou attaqués, n'importe dans quelle partie. Le sujet et sa réponse font exception, *quand ils ne sont pas accompagnés*. Voici un petit tableau qui indique les temps à frapper, selon la mesure, et le mouvement de la mesure :

3. VON DER BEWEGUNG, IN WELCHER MAN DIE STIMMEN FORTFÜHREN SOLL.

Damit die Fuge nicht schleppend werde, und nicht einen gewissen Grad von Lebhaftigkeit verliere, der ihr nothwendig ist, so schreibt man folgende Regel vor:

Die Takttheile, (besonders die schweren) müssen stets deutlich angeschlagen und durch die Töne bezeichnet werden, in welcher Stimme es auch seyn mag. Das Subject und seine Antwort machen jedoch eine Ausnahme, *wenn sie ohne Begleitung sind*. Hier ist eine kleine Tabelle, welche die anzuschlagenden Takttheile, nach der Taktart und ihrer Bewegung, anzeigt:
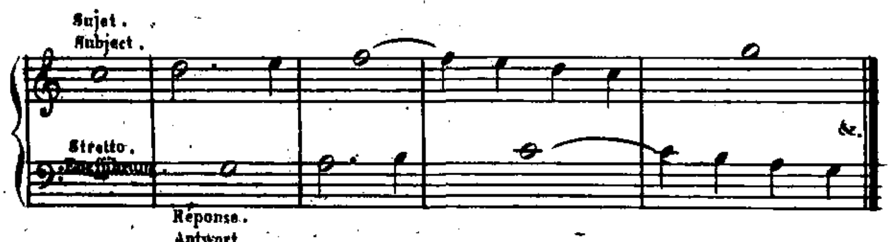


On peut frapper plus de notes dans toutes ces mesures, mais on n'en doit pas frapper moins. Les exceptions à cette règle sont :

1° Le commencement d'un Stretto ou d'une imitation serrée avec le sujet, lorsqu'ils ne sont pas accompagnés par une ou par deux parties ajoutées, p : e :
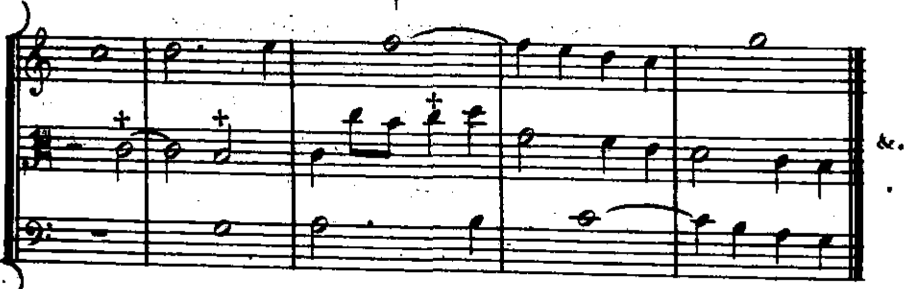
Man kann in allen diesen Taktarten mehr Noten anschlagen, aber nicht weniger. Die Ausnahmen von dieser Regel sind :

1^tens^ Der Anfang einer Engführung oder einer zusammengedrängten Jmitation des Subjects, wenn dabei keine beigefügte Begleitungsstimme befindlich ist, z : B :



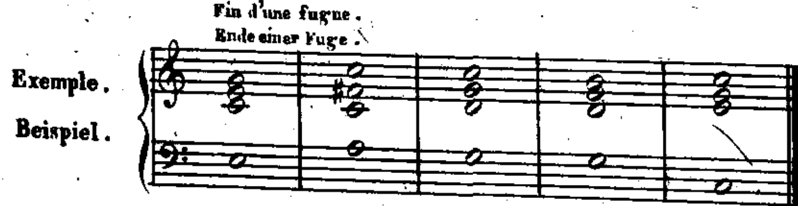
Mais si une partie accompagnait ce Stretto, il faudrait qu'elle marquât le troisième temps dans les trois premières mesures, où ce temps est indiqué par une +, p:e :

Aber, wenn eine Stimme dieses Stretto accompagnirte, so müsste sie den dritten Takttheil in den drei ersten Takten (da wo dieser durch ein + angezeigt ist) anschlagen, z : B :



2° Les 2, 3 ou 4 dernières mesures finales, quand on desire terminer la fugue d'une manière large, comme cela se fait quelquefois dans les fugues vocales, surtout dans celle du style rigoureux.

2^tens^ Die 2, 3, oder 4 letzten Schlusstakte, wenn man die Fuge auf eine breite Art zu endigen wünscht, wie es bisweilen in den Vocalfugen, (besonders in jenen des strengen Styls) der Fall ist.



4. DES ÉPISODES.

On appelle ÉPISODE, la portion de la matière fuguée qui n'est pas essentielle dans la fugue, et que l'on pourrait à la rigueur suprimer. Ainsi, par exemple, on fait un épisode là, où l'on n'employe point le sujet ou la réponse, soit par mouvement semblable ou par mouvement contraire ; soit en augmentation ou en diminution, ou bien quand on ne fait pas un Stretto ou une imitation serrée et canonique avec le sujet ou la réponse. Le développement partiel du sujet peut également compter parmi les épisodes, surtout lorsqu'il ne se fait pas avec la tête du sujet ou de la réponse.

4. VON DEN EPISODEN. (*ZWISCHENSÄTZEN*.

Man nennt EPISODE denjenigen Theil des Fugenstoffes, welcher nicht wesentlich in der Fuge ist, und den man jedenfalls unterdrücken könnte. So, z :B : macht man eine Episode da, wo man weder das Subject noch die Antwort, weder in der geraden noch in der widrigen Bewegung, weder in der Augmentation noch in der Diminution anwendet ; und wo auch weder ein Stretto noch eine enggeführte canonische Jmitation mit dem Subject oder seiner Antwort statt findet. Die theilweise Entwicklung des Subjects kann gleichfalls zu den Episoden gerechnet werden, besonders wenn sie nicht mit den ersten Anfangsnoten des Subjects oder der Antwort vorgenommen wird.

Les épisodes servent à faire reposer le sujet et sa réponse, pour les reprendre après avec plus d'intérêt. Ils peuvent aussi contribuer à donner plus de variété à une fugue.

Les épisodes sont de deux espèces : les plus estimés sont ceux que l'on fait avec le développement partiel du sujet : ces épisodes sont plus favorables que les autres pour entretenir l'unité dans la fugue ; mais ils donnent moins de variété ; les autres sont ceux, dont on invente la matière : ils jettent plus de variété dans la fugue. Un épisode, que l'on invente de la sorte, doit cadrer avec le reste de la fugue, avoir un air de famille : on y doit retrouver les mêmes valeurs de notes, les mêmes dessins et le même caractère.

Comme les épisodes sont des objets accessoires, il ne faut pas les prodiguer : cinq ou six suffisent dans une longue fugue. Les épisodes *courts* sont des meilleurs : il y en a de deux jusqu'à seize et vingt mesures ; il ne faut pas surpasser ce dernier nombre. On verra des exemples d'épisodes dans les fugues analysées qui suivront cet article.

Die Episoden (Zwischensätze) dienen dazu, das Thema und seine Antwort ruhen zu lassen, um sie dann wieder mit erneuertem Jnteresse aufzunehmen. Auch können sie dazu beitragen, einer Fuge mehr Abwechslung zu verschaffen.

Die Episoden sind von zweifacher Gattung : die geschätztesten sind jene, welche man aus der theilweisen Entwicklung des Subjects bildet : diese Episoden sind günstiger zur Bewahrung der Einheit in der Fuge, als andere ; aber sie geben weniger Abwechslung ; die andern sind jene, zu welchen man den Stoff erst erfindet : diese bringen in die Fuge eine grössere Abwechslung. Eine, auf diese Art erfundene Episode, muss mit dem übrigen Jnhalt der Fuge eine Übereinstimmung, eine Familienähnlichkeit haben : man muss da denselben Notenwerth, dieselben Umrisse und denselben Character finden können.

Da die Episoden nur Zugab = Gegenstände sind, so darf man sie nicht verschwenden : fünf oder sechs sind in einer langen Fuge hinreichend. Die *kurzen* Episoden sind die bessten : es gibt deren von 2 bis zu 16 und 20 Takten ; die letzte Zahl soll man nicht überschreiten. Jn den Fugen, welche diesem Abschnitte nachfolgen, wird man Beispiele von Episoden finden.

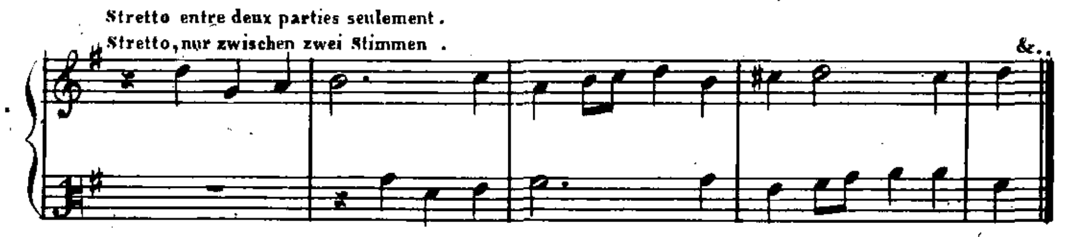
5. DIFFÉRENTES MANIÈRES D'EMPLOYER LES STRETTOS ET LES IMITATIONS.

5. DIE VERSCHIEDENEN ARTEN, VON DEN STRETTOS UND JMITATIONEN GEBRAUCH ZU MACHEN.

Il faut au moins *deux parties* pour rendre un Stretto : mais le même Stretto peut aussi avoir lieu entre *trois* ou *quatre parties* et plus. Quand le Stretto se fait entre plus de deux parties, ces parties s'imitent ou à *distance égale*, ou à *distance inégale*.

Es bedarf wenigstens *zweier Stimmen*, um ein Stretto hervorzubringen : aber dasselbe Stretto kann auch zwischen *drei* oder *vier Stimmen* statt finden. Wenn das Stretto zwischen mehr als zwei Stimmen vor sich geht, so imitiren sich diese Stimmen entweder *in gleicher*, oder *in ungleicher Entfernung* (*Nacheinanderfolge.*)
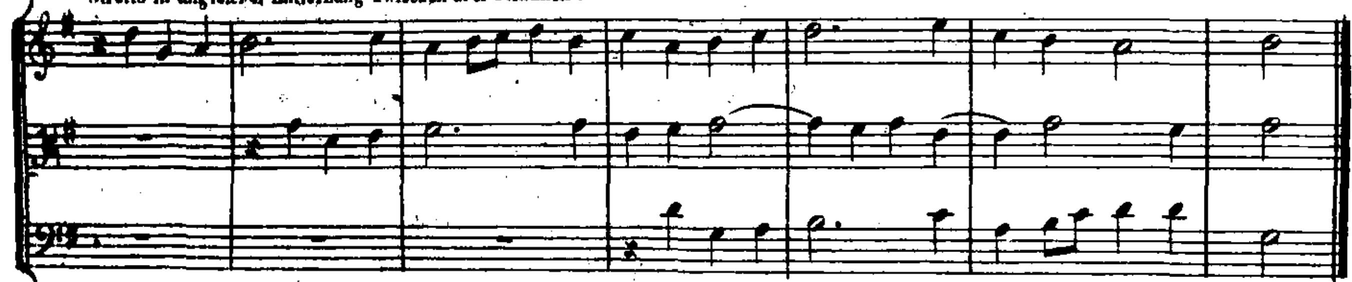
Par exemple :
Zum Beispiel :



C'est ainsi qu'un Stretto se fait dans une fugue à deux parties. Mais ce même Stretto pourrait avoir lieu aussi dans une fugue à trois ou à quatre parties : dans ce cas, on accompagne le Stretto par les parties qui ne le font pas. L'harmonie est alors à trois ou à quatre parties, et le Stretto ne se fait qu'entre deux parties. Mais quand trois parties participent au Stretto, comme dans l'exemple suivant, il faut entendre successivement : sujet – réponse – sujet :

Auf diese Art wird eine Engführung in einer zweistimmigen Fuge gebildet. Aber dieselbe Engführung könnte auch in einer 3 = oder 4 = stimmigen Fuge statt finden : in diesem Falle wird die Engführung (das Stretto) durch die Stimmen begleitet, welche es nicht selber machen. Die Harmonie ist sodann 3 = oder 4 = stimmig, und das Stretto findet nur zwischen zwei Stimmen statt. Aber wenn drei Stimmen an dem Stretto Theil nehmen, wie in folgendem Beispiele, so müssen nacheinander : Subject – Antwort – Subject : gehört werden :

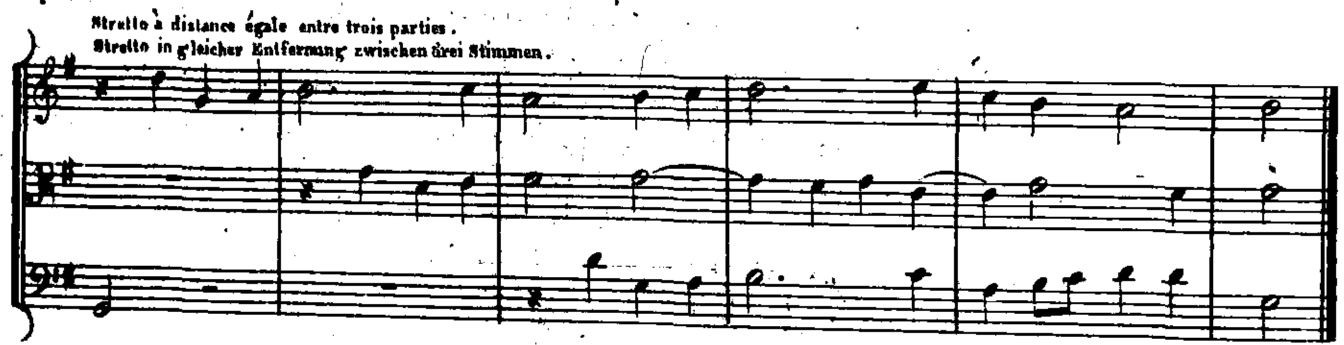
Stretto à distance inégale entre trois parties.
Stretto in ungleicher Entfernung zwischen drei Stimmen.



Ce Stretto est à distance inégale, parceque l'Alto ne compte qu'une seule mesure pour répondre au Soprano, tandis que la Basse en compte deux pour répondre à l'Alto. Si la basse ne comptait aussi qu'une seule mesure, avant de répondre à l'Alto, ce Stretto serait à distance égale, p:e:

Dieses Stretto ist in ungleicher Entfernung, weil der Alt nur einen Takt zählt, um dem Sopran zu antworten, während der Bass zwei Takte zählt, um dem Alt zu antworten. Wenn der Bass auch nur einen Takt zählte, ehe er dem Alt antwortet, so wäre dieses ein Stretto in gleicher Entfernung, z: B:
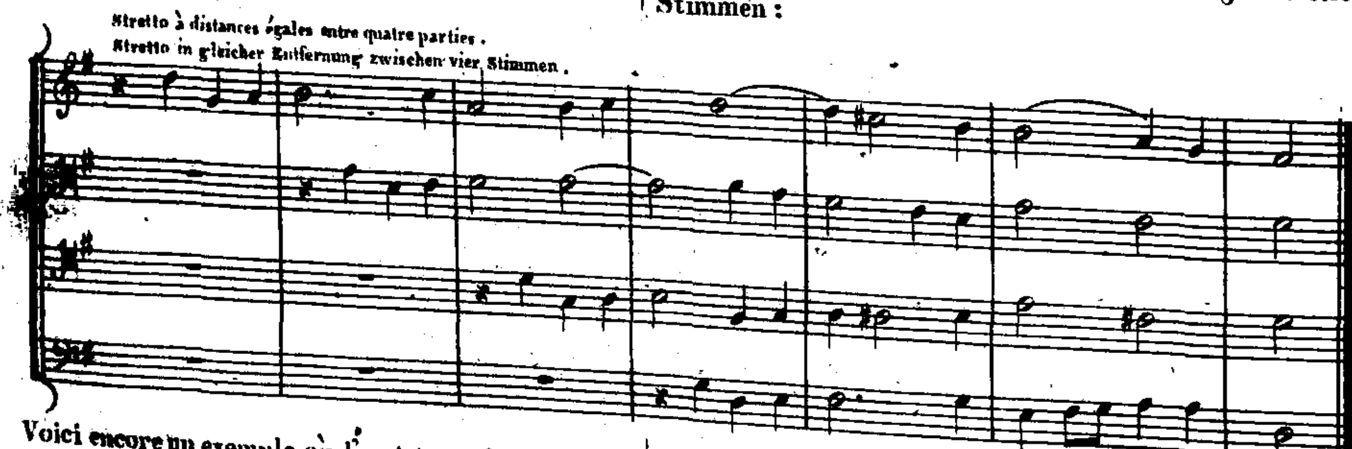
Stretto à distance égale entre trois parties.
Stretto in gleicher Entfernung zwischen drei Stimmen.



Les Strettos, ou les imitations serrés à distance égale, entre trois ou quatre parties, ont toujours beaucoup de chaleur. On comprend facilement que ces Strettos ne peuvent pas être des canons à trois ou à quatre parties, et qu'il est très rare qu'un sujet de fugue en fournisse. Mais un Stretto (ou imitation) entre deux parties seulement peut souvent devenir canonique, comme nous l'avons déjà observé. Dans ce cas, on fera toujours bien de l'employer avant de faire un Stretto entre trois ou quatre parties. Voici un Stretto serré à distances égales entre quatre parties:
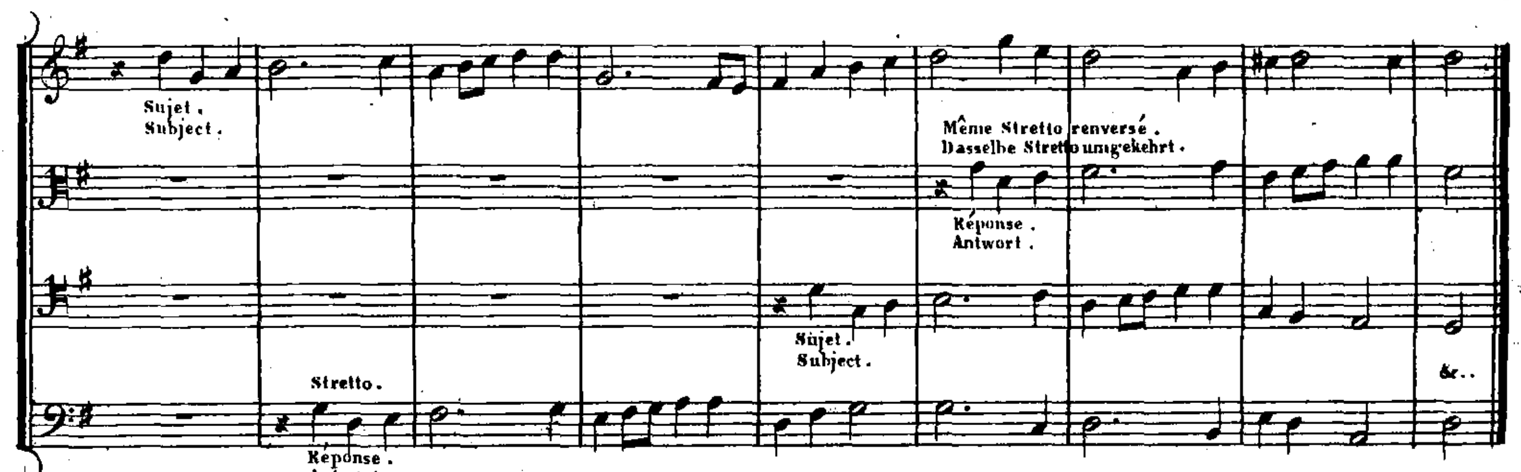
Diese Engführungen, oder zusammengedrängten Imitationen in gleicher Entfernung zwischen 3 oder 4 Stimmen, haben stets viele Lebhaftigkeit. Man begreift leicht, dass diese Strettos keine 3= oder 4=stimmige Canons seyn können, und dass es sehr selten geschieht, dass ein Fugen=Subject dergleichen liefert. Aber ein Stretto (oder eine Imitation) nur zwischen 2 Stimmen kann canonisch werden, wie wir bereits bemerkt haben. In diesem Falle wird man stets wohlthun, es anzuwenden, ehe man ein Stretto zwischen 3 oder 4 Stimmen macht: Hier folgt ein enges Stretto in gleicher Entfernung zwischen 4 Stimmen:

Stretto à distances égales entre quatre parties.
Stretto in gleicher Entfernung zwischen vier Stimmen.



Voici encore un exemple où l'on trouve deux Strettos, le premier entre le Soprano et la Basse, le second entre le Tenor et l'Alto. Mais ils sont si bien enchaînés, que les deux n'en font qu'un seul, entre quatre parties:

Hier ist noch ein Beispiel, in dem sich zwei Strettos befinden; das erste zwischen Sopran und Bass, das zweite zwischen Tenor und Alt. Aber sie sind so gut verkettet, dass beide nur Eins zwischen vier Stimmen bilden:



Avec un sujet long, on peut faire deux, trois ou quatre Strettos. (*) Un sujet fort court n'en fournit souvent qu'un seul : dans ce cas, le compositeur peut employer le même Stretto plusieurs fois, mais chaque fois avec une nouvelle modification : ainsi, p:e :, dans une fugue à quatre parties, il présentera son Stretto la première fois entre la basse et le soprano ; la seconde fois entre l'alto et le tenor, et en changeant les parties accompagnantes, quand cela se peut ; la troisième fois il en fera un entre trois parties ; la quatrième fois il le fera entre 4 parties ; la cinquième fois il imitera la réponse par le sujet &...

Le Stretto le plus serré (n'importe s'il est à distance égale ou inégale) entre toutes les parties de la fugue, est le Stretto principal. On le place, comme le plus intéressant, vers la fin de la fugue, immédiatement avant ou après la pédale. Quelquefois on en met un avant et un autre après la pédale ; dans ce cas il faut que les deux diffèrent entre eux, soit par la disposition des parties, soit en imitant dans l'un le sujet par la réponse, et dans l'autre la réponse par le sujet.

6. DES PAUSES QUI DOIVENT PRÉCÉDER LE SUJET ET LA RÉPONSE DANS LE COURANT DE LA FUGUE.

Pour que le sujet et la réponse ne se confondent pas avec les notes accompagnantes qui les précédent dans le courrant de la fugue, on recommande de faire précéder l'un et l'autre par quelques pauses, chaque fois que l'on attaque le sujet et sa réponse : Ces pauses ont encore l'avantage de faire ressortir avec plus d'éclat et d'intérêt les répercussions du sujet et de la réponse. Cependant il est difficile et souvent même impossible d'observer toujours cette régle. Mais au moins il faut le

Mit einem langen Subject kann man 2,3 oder 4 Stretto's bilden. (*) Ein sehr kurzes Subject liefert oft nur ein Einziges: in diesem Falle kann der Tonsetzer dasselbe Stretto mehreremale, aber jedesmal mit einer neuen Veränderung anbringen: so, z:B: kann er, in einer vierstimmigen Fuge, sein Stretto das erstemal zwischen dem Bass und dem Sopran ; – das zweitemal zwischen dem Alt und dem Tenor ; – (und zwar, wo möglich, mit Verwechslung der Begleitungsstimmen,) – das drittemal zwischen drei Stimmen ; – das viertemal zwischen vier Stimmen anbringen ; und ein fünftesmal kann er die Antwort durch das Subject imitiren &....

Das engste Stretto (gleichviel ob in gleicher oder ungleicher Entfernung) ist auch die vorzüglichste Engführung. Man setzt es, als das interessanteste, gegen das Ende der Fuge, unmittelbar nach dem Orgelpunkte. Bisweilen setzt man Eines vor, und Eines nach dem Orgelpunkte ; in diesem Falle müssen beide Engführungen von einander verschieden seyn, sey es nun durch die Vertheilung der Stimmen, oder indem man in dem einen das Subject durch die Antwort, und in dem andern die Antwort durch das Subject imitirt.

6. VON DEN PAUSEN, WELCHE IM VERLAUF DER FUGE DEM SUBJECT UND DER ANTWORT VORANGEHEN MÜSSEN.

Damit das Subject und die Antwort sich nicht mit den Begleitungsnoten vermengen, welche ihnen im Lauf der Fuge vorangehen, so wird anempfohlen, dem einen und dem andern einige Pausen vorhergehen zu lassen, und zwar jedesmal, wenn man das Subject und seine Antwort wiederhohlt oder von neuem anfängt : Diese Pausen haben noch den Vortheil, dass sie das jedesmalige neue Eintreten des Subjects und seiner Antwort mit mehr Glanz und Interesse herausheben. Indessen ist es schwer, und manchmal unmöglich, diese Regel immer zu

(*) Dans ce cas, le second Stretto sera plus serré que le premier, le troisième plus que le second et ainsi de suite.

(*) In solchem Falle muss das zweite Stretto enger geführt seyn als das erste, das dritte noch enger als das zweite, u.s.o fort.

faire quand cela se peut, surtout après un épisode, durant lequel le sujet avec sa réponse se sont reposés : et dans ce cas il est toujours facile de l'observer. On ne peut rien prescrire sur la durée de la pause; quelquefois elle est de plusieurs mesures, et fort souvent elle est très courte, comme par exemple dans les Strettos très serrés entre toutes les parties, ou dans les imitations serrées, faites avec le sujet.

On recommande aussi, qu'après un silence de plusieurs mesures, la partie qui compte des pauses, rentre par quelque chose qui tienne au sujet ou à sa réponse, comme par les premières notes de l'un des deux, ou au moins par une parcelle du sujet. Mais quand ce silence est très court, c'est-à-dire d'un, de deux, ou de trois soupirs, il n'est pas nécessaire d'observer cette règle. Au reste, on trouvera des exemples sur tout cela dans les fugues suivantes.

7. DU CANON DANS LA FUGUE.

On aime à trouver un canon vers la fin de la fugue. Quand il a lieu, on le place le plus souvent après la pédale. Ce canon est quelquefois en même temps un Stretto à deux, ou bien une imitation exacte n'importe quel intervalle ou enfin, c'est un Stretto tourné en canon, comme nous l'avons indiqué dans l'article sur le Stretto.

8. DE LA PÉDALE DANS LA FUGUE.

Nous avons donné, dans notre cours d'harmonie pratique, la définition de la pédale, et les règles à observer sous le rapport de l'harmonie. Voici des renseignements sur la matière que l'on doit placer sur une pédale employée dans la fugue. On ne fait guère une pédale que dans les fugues à plus de trois parties. Cette pédale a toujours lieu *sur la dominante du ton principal de la fugue*. On la place vers la fin et avant la conclusion du morceau.

Tout ce que l'on entreprend avec le sujet et qui produit quelque effet, peut trouver sa place sur la pédale : ainsi l'on peut y faire usage des Strettos courts et fréquents, des imitations avec le sujet, plus ou moins canoniques, des développements partiels du sujet, comme des progressions &c:... des combinaisons avec les sujets par mouvement contraire, ou avec le sujet en augmentation ou en diminution. Quelquefois ce n'est que la matière d'un épisode inventé qui fait les frais de la pédale.

befolgen. Aber man muss es wenigstens thun, wenn es möglich ist, besonders nach einer Episode, während welcher das Subject und seine Antwort geruht haben : und in diesem Falle ist die Befolgung derselben immer leicht. Über die Dauer dieser Pausen kann man nichts vorschreiben; manchmal ist sie von mehreren Takten, und sehr oft dagegen sehr kurz, wie z: B: in den sehr engen Strettos in allen Stimmen, oder in enggeführten, mit dem Subject gebildeten Jmitationen.

Man empfiehlt auch, dass nach dem Stillschweigen mehrerer Takte, die Stimme, welche diese Pausen zu zählen hatte, stets mit etwas eintrete, das dem Subject oder seiner Antwort wenigstens ähnlich sieht, wie z. B: die ersten Noten von einem oder dem andern, oder auch nur einem sonstigen Theile des Themas. Aber wenn dieses Stillschweigen sehr kurz ist, das heisst nur aus einem, zwei oder drei Takttheilen bestehend, so ist es nicht nothwendig diese Regel zu beobachten. Übrigens wird man über alles dieses in den folgenden Fugen Beispiele finden.

7. VOM CANON IN DER FUGE.

Gegen dem Ende einer Fuge bringt man gerne einen Canon an. Wenn er statt findet, so setzt man ihn meistens nach dem Orgelpunkte. Dieser Canon ist bisweilen zugleich ein 2stimmiges Stretto, oder eine genaue Jmitation in gleichviel welchem Jntervall, oder endlich ist es ein Stretto mit canonischer Wendung, wie wir in dem Artikel vom Stretto gezeigt haben.

8. VON DEM ORGELPUNKTE, ODER DER HALTUNG IN DER FUGE.

Jn unserer Generalbassschule haben wir den Orgelpunkt erklärt, und die bei seiner Anwendung zu beobachtenden Regeln in Rücksicht auf die Harmonie, allda gegeben. Hier sind noch die Nachweisungen über den Stoff, den man über die, in der Fuge beim Orgelpunkt zu haltende Note zu setzen hat. Gemeiniglich macht man einen Orgelpunkt nur in den mehr als 3stimmigen Fugen. Dieser Orgelpunkt hat immer seinen Sitz *auf der Dominante der Haupttonart, in welcher die Fuge geschrieben ist*. Man setzt ihn gegen das Ende und vor dem Beschluss des Tonstückes.

Alles das, was man mit dem Subject unternimmt, und was einige Wirkung macht, kann auf dem Orgelpunkte seinen Platz finden : so kann man da, von den kurzen und häufigen Strettos, von den mehr oder weniger canonischen Jmitationen des Subjects, von den theilweisen Durchführungen des Subjects, so wie von den Fortschreitungen, &c:... Gebrauch machen, so wie die Zusammenstellungen der beiden Subjecte in der Gegenbewegung oder in der Augmentation oder Diminution ihren Platz finden können. Bisweilen ist es nur ein eben dazu erfundener neuer Stoff, der den Orgelpunkt bildet.

Souvent aussi on supprime la pédale, surtout dans les fugues instrumentales, et particulièrement dans celles composées pour le Piano.

Oft lässt man auch den Orgelpunkt ganz weg, besonders in den Jnstrumentalfugen, und am meisten in jenen, für das Pianoforte.

73. Anmerkung des Übersetzers. Ein bemerkenswerther, sehr wirkungsreicher Orgelpunkt befindet sich in der grossen Fuge der ersten (3=stimmigen) MESSE von CHERUBINI.

Il y a trois manières de terminer la pédale :

1° On l'arrête par un point d'orgue sur l'accord parfait majeur de la dominante : cela se fait surtout quand elle est suivie par un canon, ou par un Stretto entre toutes les parties ;

2° On la résout sur l'accord de la tonique, en guise de cadence parfaite ; ou bien

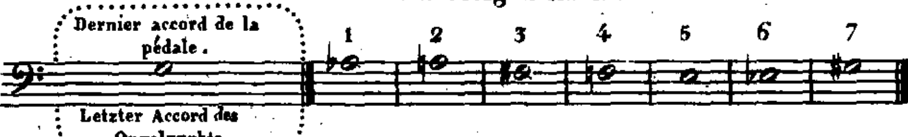
3° On la résout en guise de cadence rompue, comme ci-dessous, où la basse peut monter ou descendre sur l'une des sept notes qui suivent le dernier accord de la pédale :

Es gibt 3 Arten den Orgelpunkt zu beschliessen :

1tens Man endet ihn durch eine Haltung auf dem vollkommenen Dur=Dreiklang der Dominante ; dieses geschieht vorzugsweise, wenn hierauf ein Canon oder eine Engführung in allen Stimmen nachfolgt ;

2tens Man löst ihn in den Tonica=Dreiklang auf die Art der vollkommenen Cadenz auf ; oder auch

3tens Man löst ihn auf die Art der gebrochenen Cadenz auf, wie hier nachfolgt, wo der Bass auf eine von den 7 Noten, die dem letzten Accord des Orgelpunkts nachfolgen, auf=oder absteigen kann :



9. DE LA CONCLUSION DE LA FUGUE.

Lorsqu'on a employé ce qui est le plus interressant, fait avec le sujet et la réponse, la fugue penche naturellement vers la fin : tout le reste peut être considéré comme faisant partie de la conclusion. Celle-ci doit contenir quelque chose de saillant, mais qui se rattache franchement à ce qui la précède, comme par exemple :

1° Un canon bien distinct de 8 à 16 mesures ;

2° Un nouveau Stretto, fort serré, entre toutes les parties de la fugue ;

3° Le sujet en augmentation, accompagné par des imitations ou par une harmonie interessante ; enfin

4° Un transition heureuse et inattendue, surtout dans la fugue moderne.

Quand la fugue est vocale, accompagnée par l'orchestre, une CODA (ou COUP de FOUET) peut produire un très grand effet, et couronner la fugue de la manière la plus heureuse : une coda de ce genre dépend de l'inspiration et du génie.

9. VON DEM SCHLUSS DER FUGE.

Wenn man alles das benützt und verwendet hat, was aus dem Subject und der Antwort, als das Jnteressanteste, gebildet werden kann, so neigt sich die Fuge natürlicherweise ihrem Ende zu : alles Übrige kann demnach, als zum Beschliessen derselben gehörig, angesehen werden. Dieser Schluss muss etwas Geistreiches enthalten, was sich aber ungezwungen an das Vorhergehende anschliesst, wie z : B :

1tens Ein klarer Canon von 8 bis 16 Takten ;

2tens Eine neue Engführung, sehr zusammen gedrängt, zwischen allen Stimmen der Fuge ;

3tens Das Subject in der Augmentation, begleitet von Jmitationen oder von einer interessanten Harmonie ; endlich

4tens Eine glückliche und überraschende Ausweichung, besonders in der modernen Fuge.

Wenn die Fuge eine Vocal-Fuge ist, und vom Orchester begleitet wird, kann eine CODA (oder ein PIU ALLEGRO) grosse Wirkung machen, und die Fuge auf die glücklichste Art krönen: eine Coda dieser Art hängt bereits von der Begeisterung und dem Genie ab.

10. DE L'UNITÉ ET DE LA VARIÉTÉ DANS LA FUGUE.

La fugue est une production tout-à-fait scientifique ; et telle qu'on la compose (soit dans le style ri=

10. VON DER EINHEIT UND ABWECHSLUNG IN DER FUGE.

Die Fuge ist ein durchaus wissenschaftliches Kunsterzeugniss ; und so wie man sie componirt, (sey es nun im strengen,

goureux, soit dans le style moderne) elle court d'un mouvement continu, sans repos rhythmiques, sans divisions de phrases et périodes. Privée ainsi de ces qualités, elle intéresse en général plutôt l'esprit que le sentiment. Cependant, j'en ai entendu (dans le mouvement lent) qui ont vivement touché tout l'auditoire; et une fugue dont le sujet est imposant, qui a de l'energie et de la franchise, peut intéresser tout le monde.

Aucun genre de musique n'est susceptible d'autant d'unité que la fugue. Voici comment on peut obtenir et entretenir cette unité. L'exposition d'une fugue, à quatre parties par exemple, doit (comme nous l'avons déjà dit) se faire de la manière suivante:

1º Sujet seul, par conséquent sans nul accompagnement,
2º Réponse, accompagnée par une partie;
3º Sujet, accompagné par 2 parties;
4º Réponse, accompagnée par 2 ou par 3 parties.

Or, dans cette exposition, on a 1º le sujet avec sa réponse, qui doivent signifier quelque chose, produire une sorte d'impression et avoir un certain caractère; 2º un genre d'accompagnement que l'on adopte, selon son goût et son génie. Cet accompagnement renferme une sorte de dessin; il est fait avec quelques valeurs de notes que l'on a choisies. Le tout ensemble doit nécessairement produire un genre d'effet: c'est cet effet que l'on doit entretenir jusqu'à la fin de la fugue, pour ne pas pêcher contre la règle d'unité.

oder im modernen Style,) läuft sie in ununterbrochener Bewegung, ohne rhythmische Ruhepunkte, ohne Abtheilungen in Phrasen und Perioden, in einem fort. Demnach aller dieser Eigenschaften entbehrend, interessirt sie im Allgemeinen mehr den Verstand als das Gefühl. Indessen habe ich Fugen (in langsamer Bewegung) gehört, welche das ganze Publikum lebhaft rührten; und eine Fuge, deren Subject imposant auftritt, und welche mit Kraft und Freiheit sich entwickelt, kann die ganze Welt begeistern.

Keine Gattung von Tonwerken ist so vieler Einheit fähig als die Fuge. Hier folgt, wie man diese Einheit erhalten und durch das Ganze bewahren kann. Die Exposition einer vierstimmigen Fuge, z: B:, muss, (wie wir schon bereits gesagt haben,) auf folgende Weise gebildet werden:

1tens Das Subject allein, folglich ohne alle Begleitung;
2tens Die Antwort, von einer Stimme begleitet;
3tens Das Subject, von 2 Stimmen begleitet;
4tens Die Antwort, von 2 oder 3 Stimmen begleitet.

Nun hat man in dieser Exposition: 1tens das Subject mit seiner Antwort, welche etwas bedeuten, etwas sagen müssen, und einen gewissen Eindruck machen, einen bestimmten Charakter darstellen sollen; 2tens eine Gattung von Begleitung, welche man annimmt und festsetzt, je nachdem sie vom Geschmack und vom Genie des Tonsetzers hervorgebracht werden. Diese Begleitung bildet eine Art von Umriss, oder Gedanken, er ist aus Noten von verschiedenem Werthe gemacht, welche man hiezu gewählt hat. Das Ganze zusammen muss natürlicherweise eine gewisse Wirkung hervorbringen: diese Wirkung ist es nun, welche man bis zum Ende der Fuge festhalten muss, um nicht gegen die Regel der Einheit zu sündigen.

Principe fondamental.

L'exposition est le régulateur de tout le reste de la fugue, sous le rapport du caractère, du mouvement dans les parties et des dessins d'accompagnement. Ce sont surtout *les mêmes valeurs de notes* qu'il faut conserver. Si donc, p. ex:, des noires sont les valeurs les plus courtes dans l'exposition, il ne faut pas que le compositeur introduise plus tard des croches. Si dans l'exposition il juge à propos d'employer des croches en accompagnant le sujet et sa réponse, ou si le sujet lui même en contient, il peut et doit reproduire des croches durant la fugue entière; mais qu'il se garde d'y mêler des doubles-croches, ou enfin d'autres valeurs que l'on n'a pas entendues dans l'exposition, sauf des valeurs plus longues.

En résumé, la fugue peut contenir des valeurs plus longues que celles employées dans l'exposition, mais elle ne doit pas en contenir de plus courtes.

Hauptgrundsatz.

Die Exposition ist der Wegweiser und Ordner für die ganze übrige Fuge, in Rücksicht auf den Charakter, die Bewegung der Stimmen und der Umrisse und Gedanken der Begleitung. Vor allem ists *der gleiche Notenwerth*, den man bewahren muss. Wenn also, z: B: die Vierteln die kürzesten und schnellsten Noten in der Exposition sind, so darf der Tonsetzer nicht mehr in der Folge Achteln einführen. Wenn er für gut findet, in der Exposition Achteln anzuwenden, indem er das Subject und die Antwort begleitet, oder wenn das Subject selber deren enthält, so kann und muss er während der ganzen Fuge sich in Achteln bewegen; aber er hüte sich, Sechzehnteln darein zu mengen, oder andere Gattungen, die man in der Exposition nicht gehört hat, ausgenommen solche von längerem Werthe.

Im Ganzen genommen kann die Fuge Noten von längerem Werthe enthalten, als in der Exposition angewendet worden sind, aber sie soll keine kürzeren in der Folge aufnehmen.

Une fugue, p:e:, dont l'exposition est très animée, peut contenir un couple d'épisodes plus calmes, que l'on effectue avec des valeurs un peu moins accélérées; mais le contraire ne doit jamais avoir lieu dans une bonne fugue.

Pour obtenir la variété dans la fugue, voici ce qu'on doit observer:

1° Il faut éviter de *répéter* dans le courrant de la fugue la *même chose* dans le *même ton*, sans une nouvelle disposition des parties, ou sans renversement; enfin il ne faut rien reproduire *deux ou trois fois* sans changement.

2° Il faut moduler *fréquemment*, et comme dans le courrant d'une fugue on revient souvent dans le même ton il faut que cela se fasse de différentes manières: p:e:, si l'on arrivait cinq fois en *sol majeur*, (dans une fugue en *ut majeur*) on pourrait faire cinq modulations différentes, selon le ton qui précède *sol majeur*, p:e:

A), d'*ut* en *sol*, B), de *ré* en *sol*, C), de *mi* en *sol*, D), de *fa* en *sol*, E), de *la* en *sol*.

Il est clair que si le compositeur arrivait cinq fois en *sol*, en partant toujours de *la*, il ferait cinq fois la même modulation, ce qui ne pourrait pas manquer de devenir monotone.

3° Il faut varier les épisodes, qui font reposer le sujet et la réponse.

On obtient encore de la variété dans un mélange heureux de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties.

Après tous les éclaircissemens que nous venons de donner sur la matière fuguée, sur la forme et les propriétés de la fugue, tant ancienne que moderne, nous passerons à l'analyse de ses différens genres. Il y en a à 2, à 3, à 4 et jusqu'à 8 parties.

On appelle FUGUES SIMPLES, celles qui sont faites avec un seul sujet; les FUGUES DOUBLES ont deux sujets, mais il y en a aussi à trois sujets et plus. Les fugues sont vocales ou instrumentales; ou bien vocales et instrumentales à la fois, comme p:e: la plus grande partie des fugues vocales accompagnées par l'orchestre.

Eine Fuge z:B:, deren Exposition sehr lebhaft bewegt ist, kañ ein Paar ruhigere Episoden enthalten, welche man mit Noten von langsamerem Werthe hervorbringt; aber das Gegentheil soll in einer guten Fuge niemals statt haben.

Um in der Fuge Abwechslung zu erhalten, ist folgendes zu beobachten:

1tens Man muss vermeiden, im Laufe der Fuge *dieselbe Stelle in derselben Tonart zu wiederhohlen*, ohne eine neue Vertheilung der Stimmen, oder eine Umkehrung anzuwenden, überhaupt darf man nichts *zwei*- oder *dreimal* repetiren, ohne es zu verändern.

2tens Man muss *häufig moduliren*, und da man im Laufe der Fuge oft in dieselbe Tonart zurückkehrt, so muss dieses stets auf verschiedene Arten geschehen: wenn man z:B: fünfmal (in einer Fuge in *C dur*) ins *G dur* käme, so könnte man, je nach der Tonart, die dem *G dur* voranginge, fünf verschiedene Modulationen machen; z:B:

A), aus *C* in *G*, B), aus *D* in *G*, C), aus *E moll* in *G*, D), aus *F* in *G*, E), aus *A* in *G*.

Es ist klar, dass, wenn der Tonsetzer fünfmal ins *G* käme, und jedesmal von *A* aus modulirte, so würde er fünfmal dieselbe Modulation machen, was auf jeden Fall Eintönigkeit hervorbrächte.

3tens Man muss die Episoden, welche zum Ausruhen des Subjects und seiner Antwort dienen, abwechselnd bilden, und variren.

Überdiess erhält man auch noch Abwechslung vermittelst einer glücklichen Mischung der zwei- drei- und vierstimmigen Harmonie.

Nach allen diesen Erläuterungen, welche wir so eben über den Fugenstoff, über die Form und die Eigenheiten der alten und modernen Fuge gegeben haben, schreiten wir zur Zergliederung ihrer verschiedenen Gattungen. Es gibt 2-, 3-, 4-stimmige, ja bis 8-stimmige Fugen.

EINFACHE FUGEN nennt man jene, welche nur aus einem Subjecte gebildet sind; DOPPELFUGEN haben zwei Subjecte, doch gibt es noch deren mit drei und mehreren Subjecten. Die Fugen sind Vocale oder Instrumentale; oder auch wohl beides zugleich, wie z:B: der grösste Theil der, vom Orchester begleiteten Vocalfugen in Messen, Oratorien, &...

V.

ANALYSE

DES FUGUES SIMPLES À DEUX, À TROIS ET À QUATRE PARTIES.
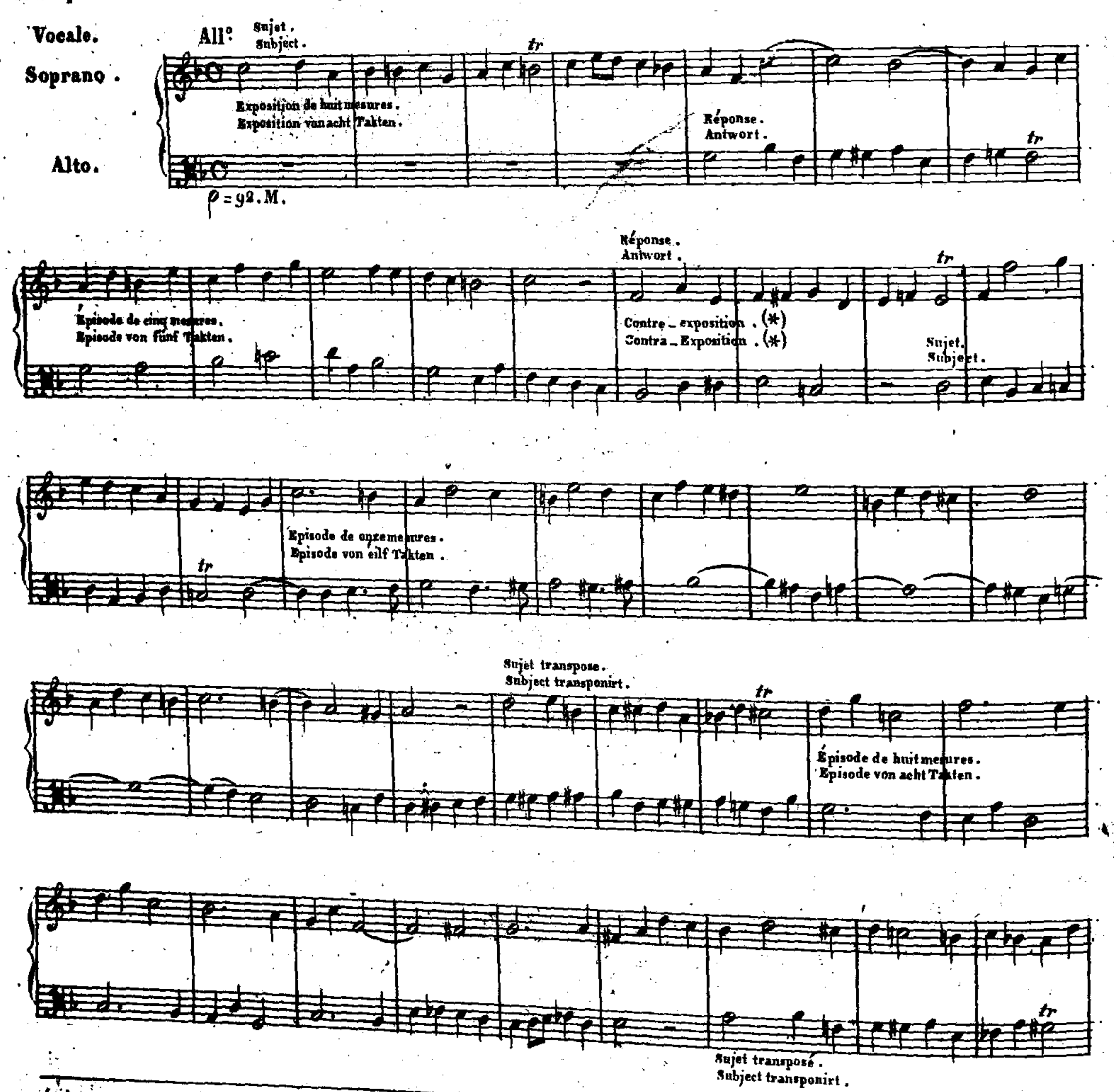
Les fugues à deux parties sont fort rares ; elles n'offrent qu'un faible intérêt. En voici une pour deux voix :

V.

ZERGLIEDERUNG
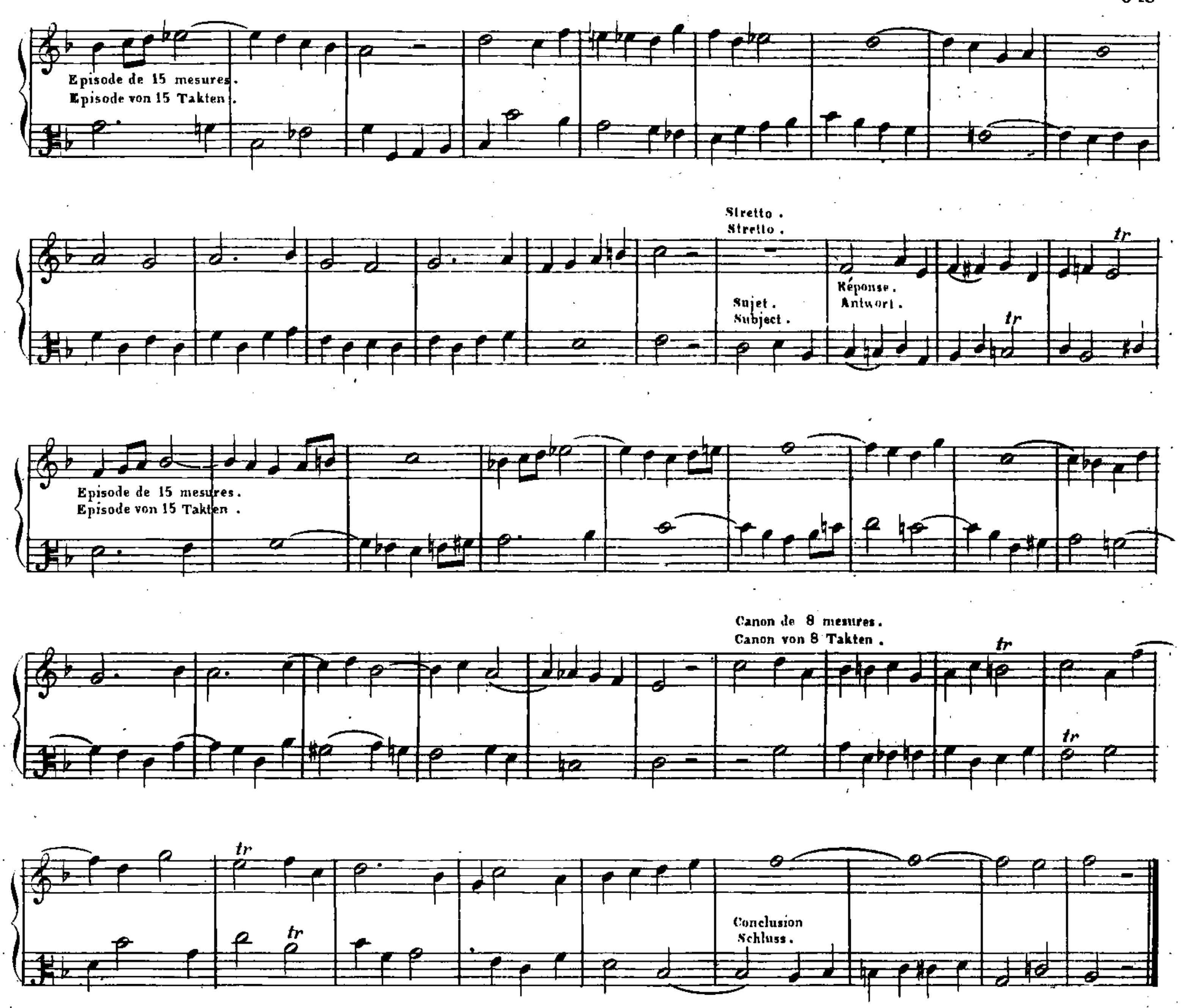
DER EINFACHEN, ZWEI=, DREI=, UND VIER=STIMMIGEN FUGEN.

Die zweistimmigen Fugen sind sehr selten ; sie biethen nur ein schwaches Jnteresse. Hier ist eine für zwei Stimmen :



(*) La contre_exposition (comme nous l'avons déjà observé) se fait en commençant par la réponse, suivie du sujet. On la place toujours après le premier épisode. La contre_exposition n'est pas de rigueur. On peut la remplacer en promenant le sujet dans les différens tons relatifs, et en le mettant successivement dans différentes voix. Dans ce cas, l'episode après l'exposition n'est pas nécessaire.

(*) Die Contra_Exposition (Gegen_Exposition) wird, (wie wir schon angemerkt haben) gemacht, indem man mit der Antwort anfängt, welcher das Subject nachfolgt. Man setzt sie stets nach der ersten Episode. Die Contra_Exposition ist nicht streng nothwendig. Man kann sie ersetzen, indem man das Subject durch mehrere verwandten Tonarten durchführt, und indem man es abwechselnd in die verschiedenen Stimmen legt. In diesem Falle ist die Episode nach der Exposition nicht nothwendig.



Une fugue à deux voix pourrait acquérir un degré d'intérêt de plus, en l'accompagnant par une basse faite sous les conditions suivantes :

A.) Il faut que la fugue soit sous tous les rapports si bien faite, qu'elle puisse se passer de cette partie ajoutée :

B.) Cette basse ne participe pas à la fugue ; elle n'en fait entendre ni le sujet, ni la réponse, et par conséquent elle n'imite rien. Son but est de rendre l'harmonie plus complette, plus claire, plus interessante, et de donner à la fugue plus de mouvement et plus de chaleur. Voici la fugue précédente avec une basse d'accompagnement :
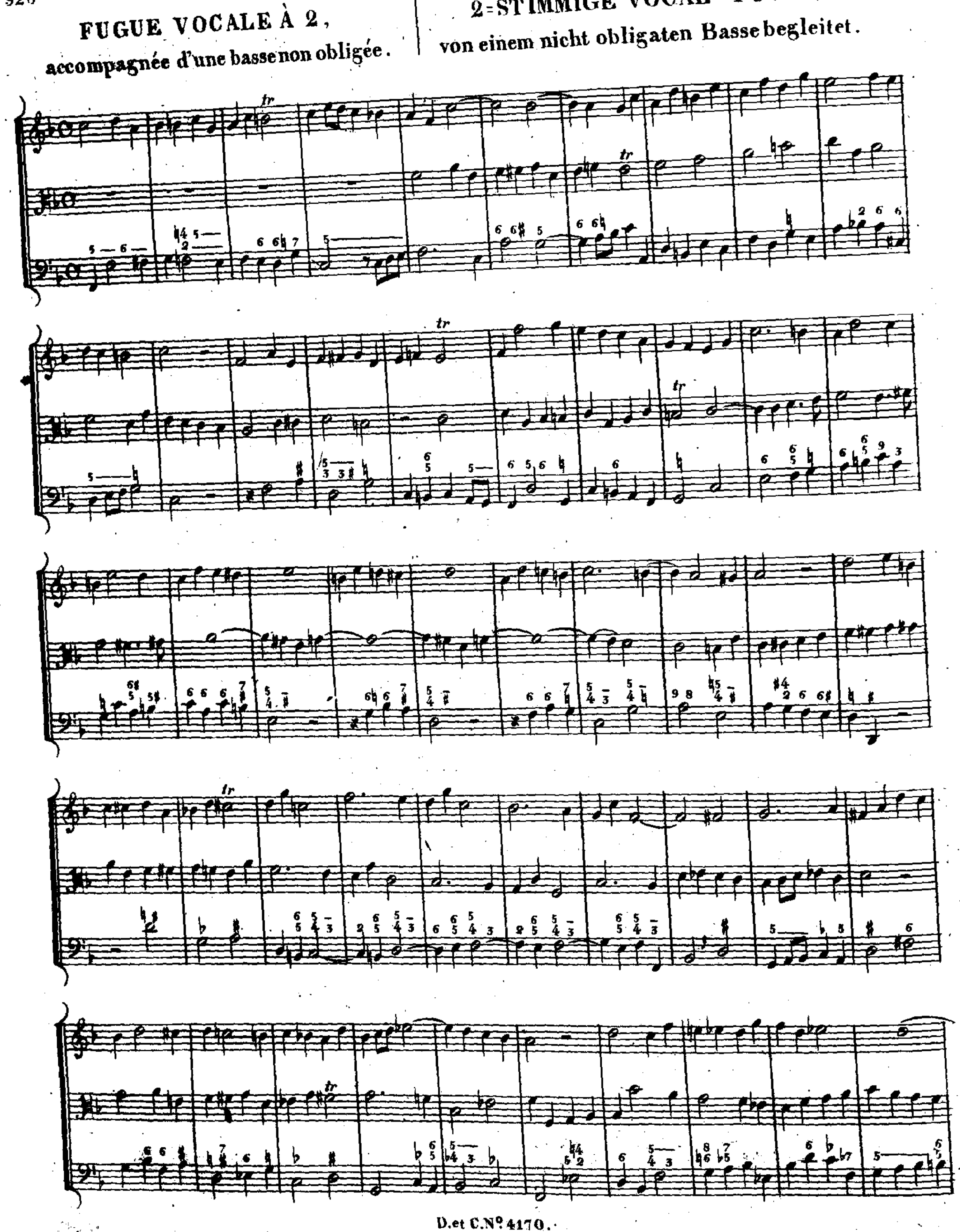
Eine zweistimmige Fuge könnte ein grösseres Jnteresse gewinnen, wenn man sie mit einem Basse begleitete, der unter folgenden Bedingungen zu setzen wäre :
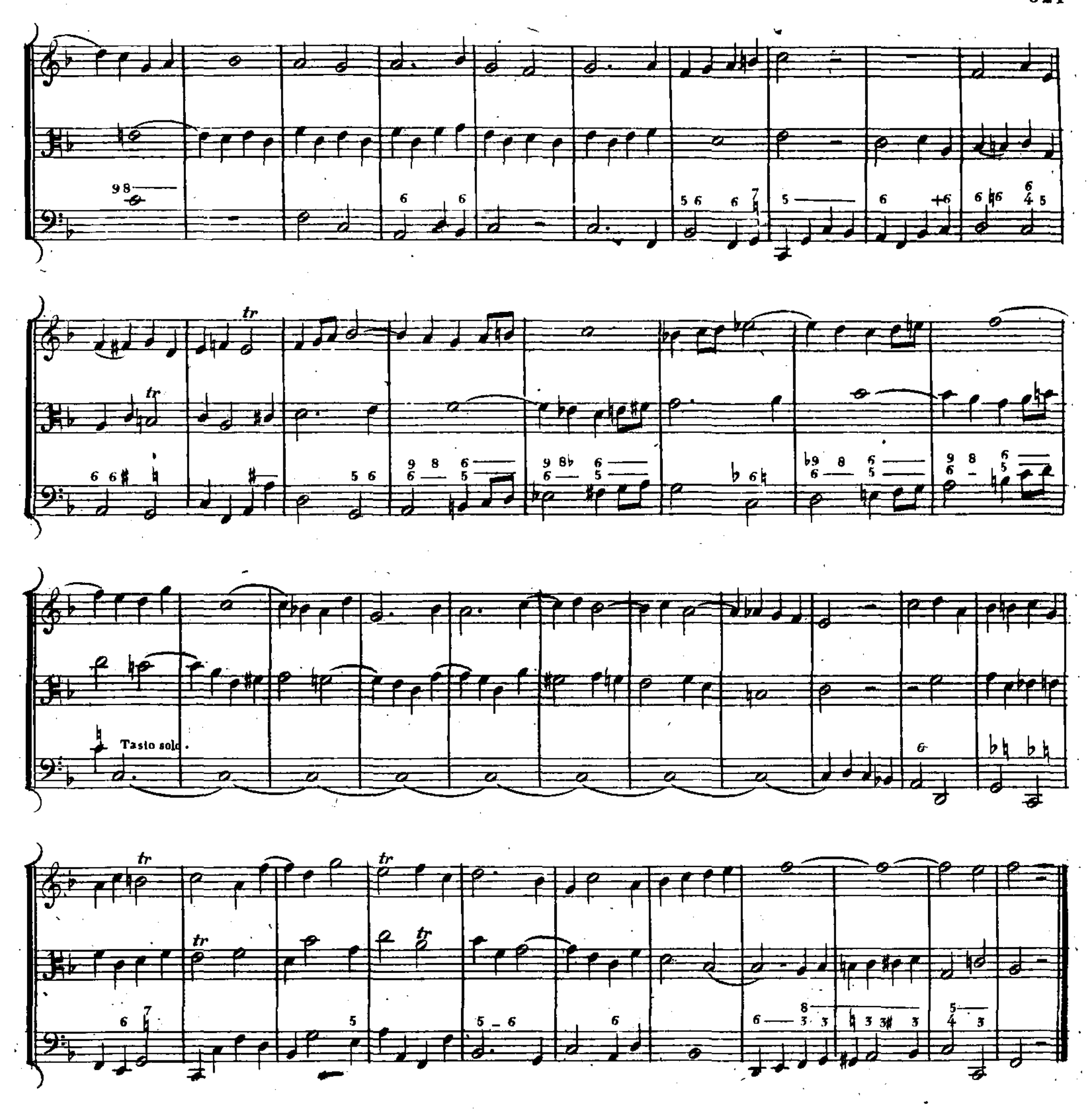
A.) Die Fuge selber muss in jeder Rücksicht so gut gemacht seyn, dass sie dieser Zusatzstimme völlig entbehren könne.

B.) Dieser Bass nimmt an der Fuge keinen Antheil, er lässt weder das Subject noch die Antwort hören, und imitirt folglich nichts. Sein Zweck ist, die Harmonie vollständiger, klarer und anziehender zu machen, und der Fuge mehr Bewegung und mehr Lebendigkeit zu geben. Hier ist die vorhergehende Fuge mit einem solchen Begleitungsbass dargestellt:

FUGUE VOCALE À 2,
accompagnée d'une basse non obligée.

2-STIMMIGE VOCAL-FUGE,
von einem nicht obligaten Basse begleitet.
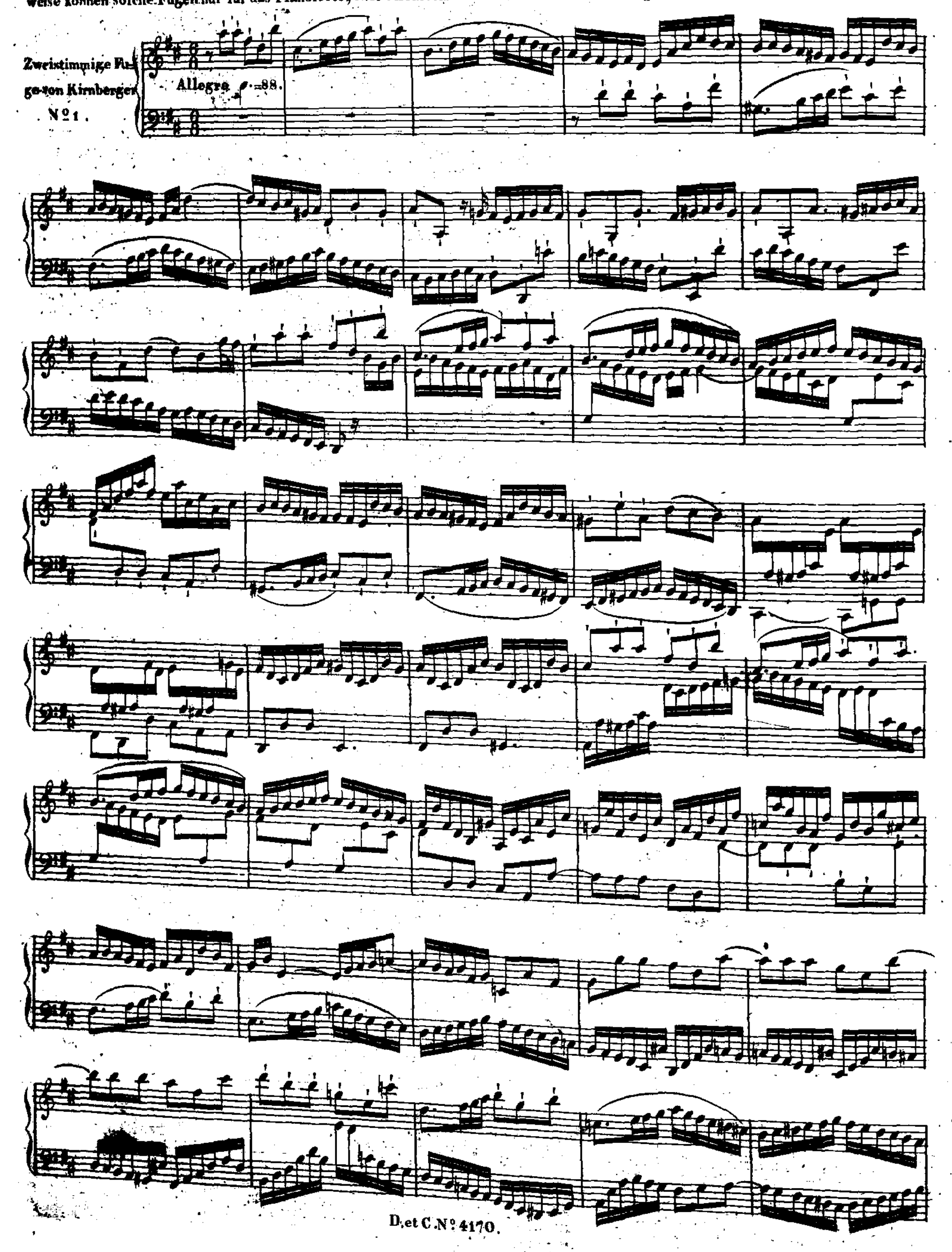




Une fugue instrumentale à deux, peut acquérir plus d'intérêt, même sans le secours d'une basse ajoutée; car on peut choisir un sujet brillant, vif, original et rempli de chaleur. On trouve de ces fugues instrumentales à deux parties dans notre ouvrage intitulé: ÉTUDE DU GENRE FUGUÉ POUR LE PIANO.
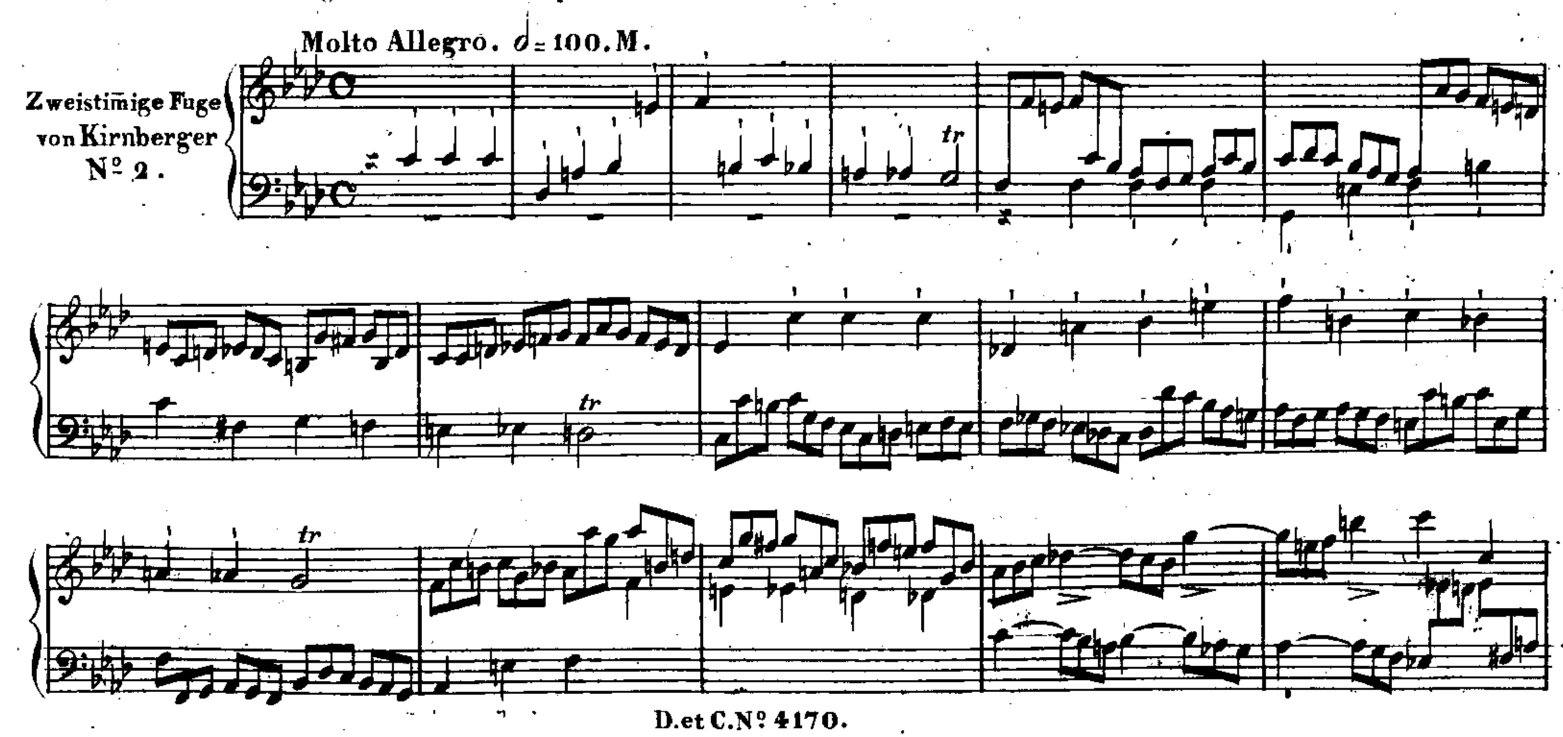
Eine zweistimmige Instrumental-Fuge kann weit mehr Interesse, selbst ohne Hülfe eines beigefügten Basses erhalten, denn man kann ein glänzendes, lebhaftes, originales und rasch fortlaufendes Thema dazu wählen. Man findet in meinem Werke: ÉTUDE DU GENRE FUGUÉ POUR LE PIANO mehrere solche Beispiele von zweistimmigen Instrumentalfugen.

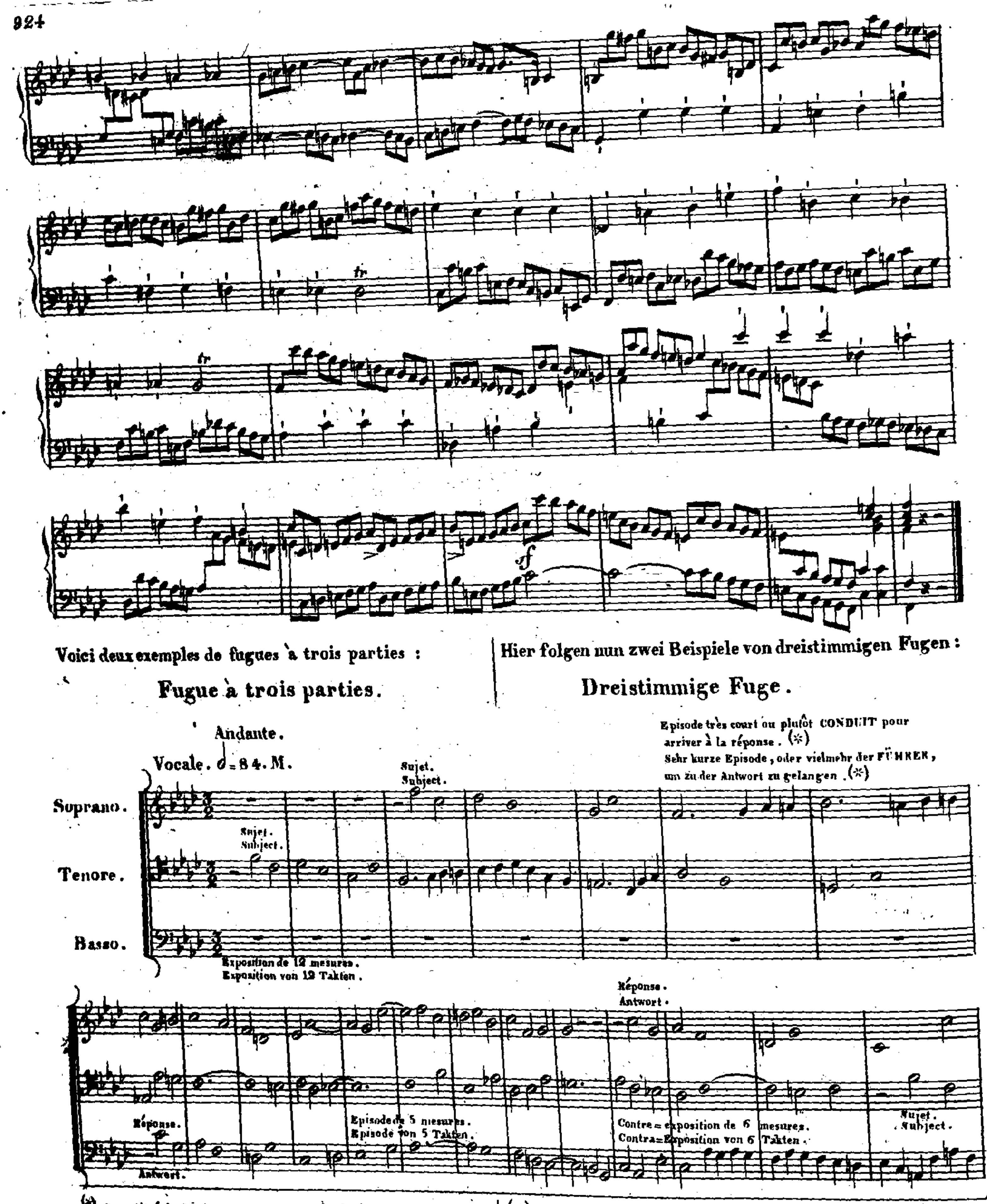
74. Anmerkung des Übersetzers. Wir geben hier von dieser Gattung 2 Fugen von KIRNBERGER als Muster. Natürlicher = weise können solche Fugen nur für das Pianoforte, oder allenfalls für zwei Saiteninstrumente gesetzt werden.



Man sieht aus diesem Beispiel, wie viel Mannigfaltigkeit man selbst in diese einfache Form legen kann, ohne von dem regelmässigen Fugenbau abzuweichen.

Dass man für Instrumental=Fugen dieser Gattung auch fremdartige, humoristische, sogar barok= klingende Subjecte verwenden kann, ersieht man aus folgendem zweiten Beispiele:





Voici deux exemples de fugues à trois parties :

Hier folgen nun zwei Beispiele von dreistimmigen Fugen :

Fugue à trois parties.

Dreistimmige Fuge.

(*) Ces petits épisodes ne peuvent avoir lieu qu'après l'entrée de la seconde partie, mais jamais à la fin du sujet exposé par la première partie, sauf 2, 3 ou 4 notes tout au plus, que cette première partie peut faire de tems en tems, pour remplir la pause qui pourrait avoir lieu entre le sujet et la réponse.

(*) Diese kleinen Episoden können nicht eher statt haben als nach dem Eintritt der zweiten Stimme, aber niemals am Ende des, durch die erste Stimme als Anfang ausgeführten Subjects, ausgenommen 2, 3, oder höchstens 4 Noten, welche diese erste Stimme bisweilen zugeben kann, um die Lücke auszufüllen, welche zwischen dem Subject und der Antwort statt haben könnte.



Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.

Sujet en La♭.
Subject in As.

Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.

Sujet en Mi♭.
Subject in Es.

Sujet en Re♭.
Subject in Des.

Sujet en Si♭.
Subject in B.

Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
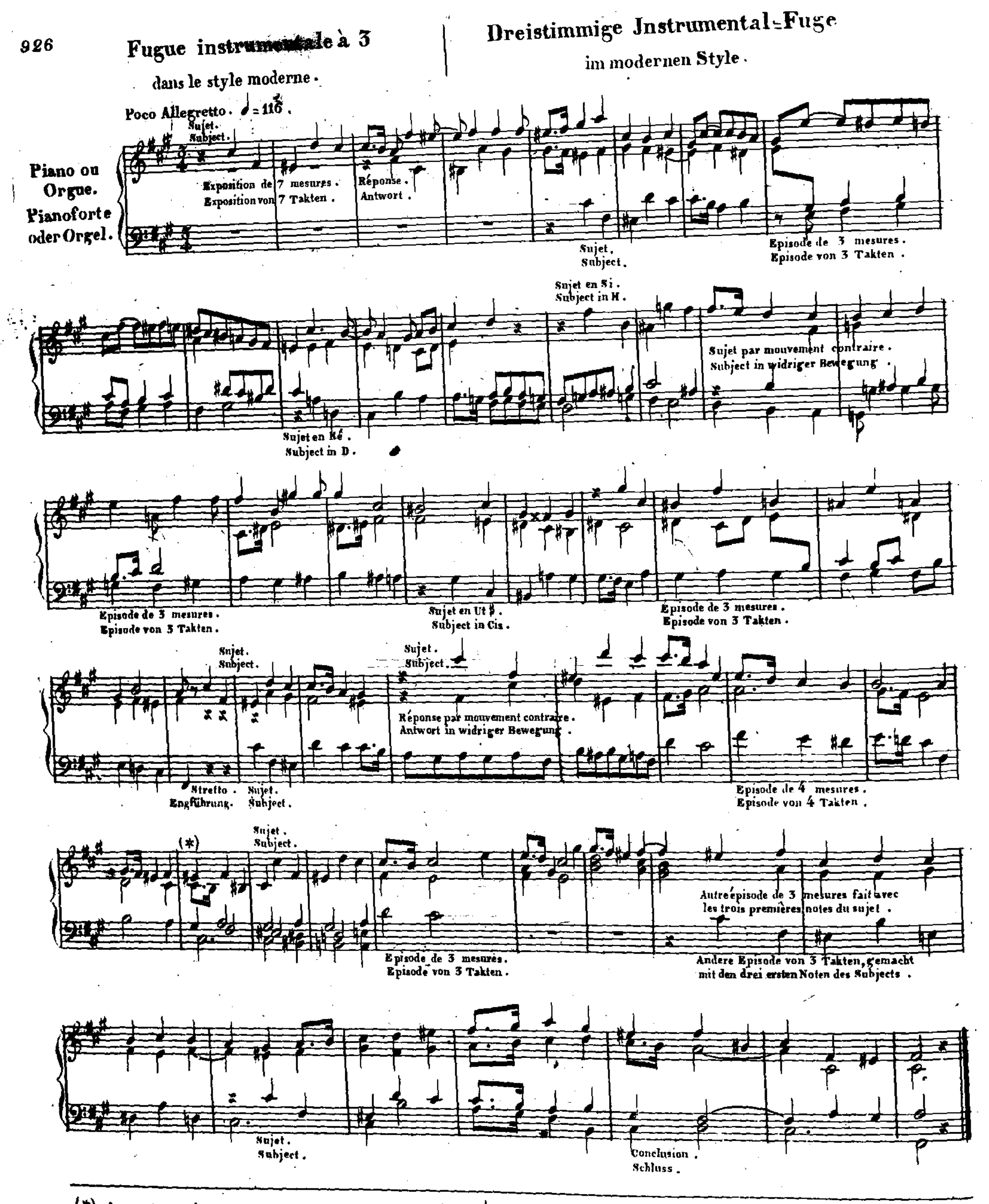
Stretto de 8 mesures entre les 3 parties.
Stretto von 8 Takten zwischen den 3 Stimmen.

Pédale de 6 mesures.
Orgelpunkt von 6 Takten.

Canon de 10 mesures.
Canon von 10 Takten.

tr

Conclusion.
Schluss.



(*) L'harmonie est ici à quatre parties.
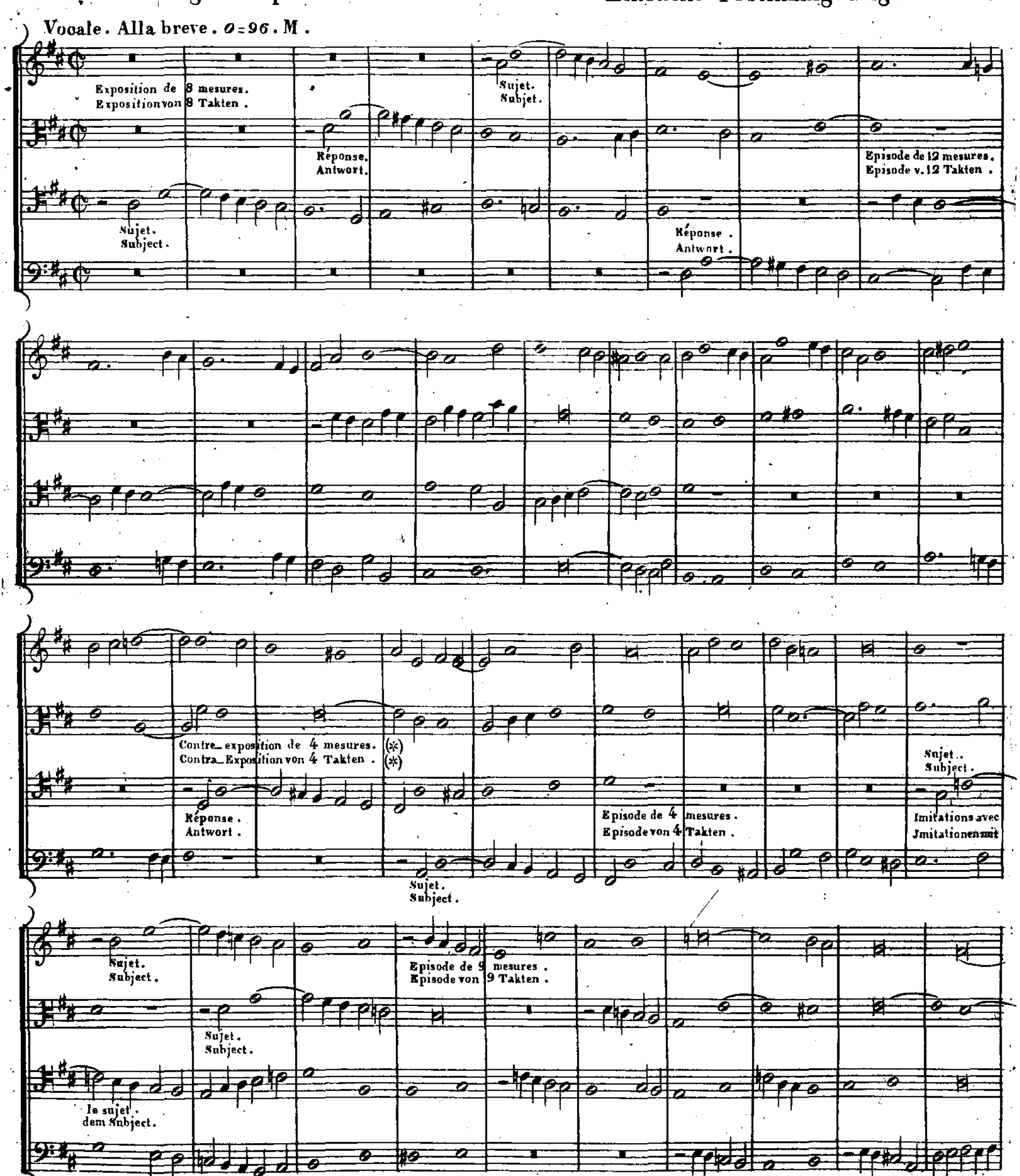
Quand on fait une fugue à trois parties pour le Piano ou pour l'Orgue, on est libre d'ajouter par-ci par-là une partie de plus. Cette partie étant accessoire, ne compte pas dans la conception de la fugue.

(*) Die Harmonie ist hier vierstimmig.
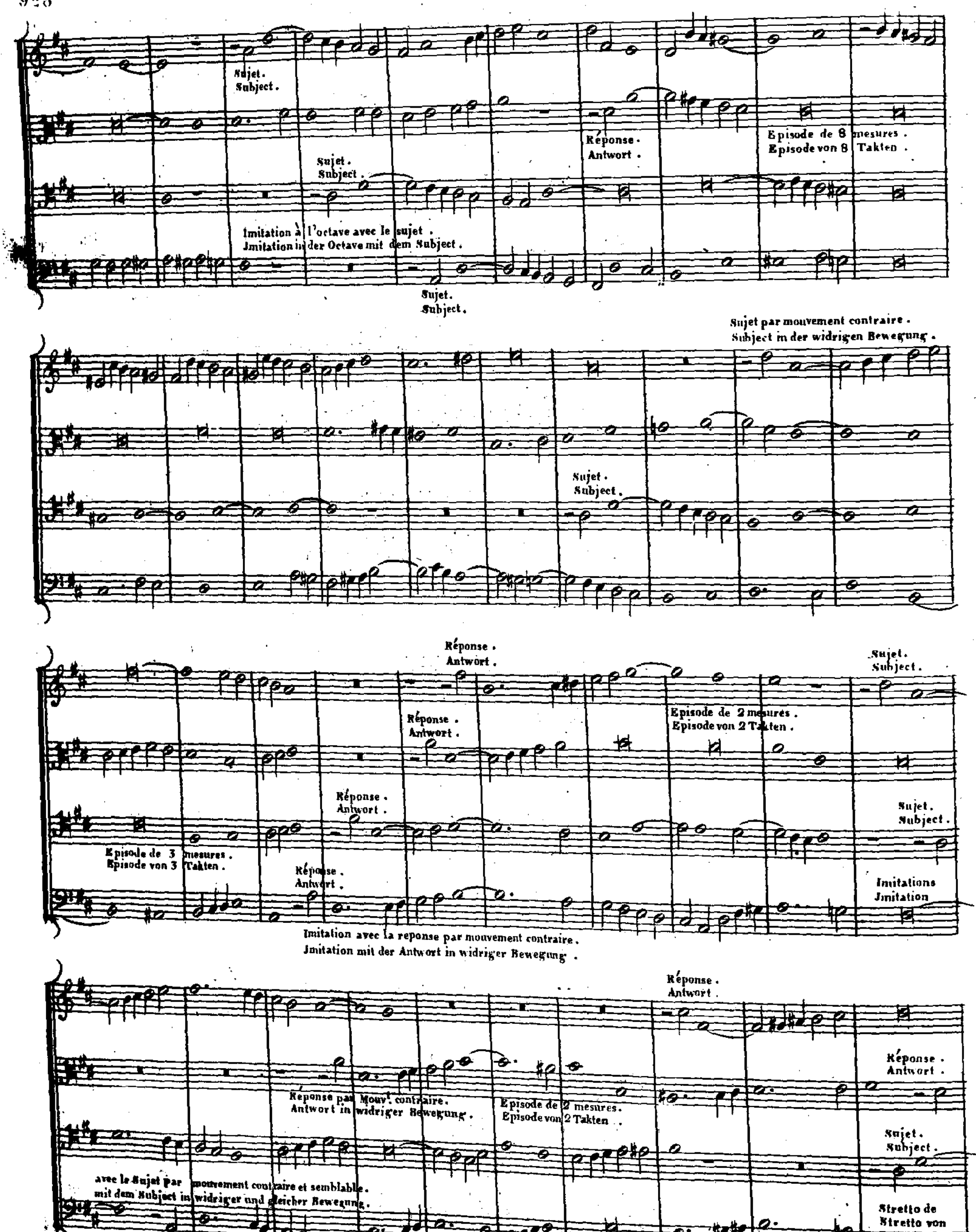
Wenn man eine dreistimmige Fuge für das Pianoforte oder die Orgel macht, so hat man die Freiheit, hie und da um eine Stimme mehr hinzu zu setzen. Da diese Stimme nur ein Zusatz ist, so wird sie nicht zum Bau der Fuge gerechnet.
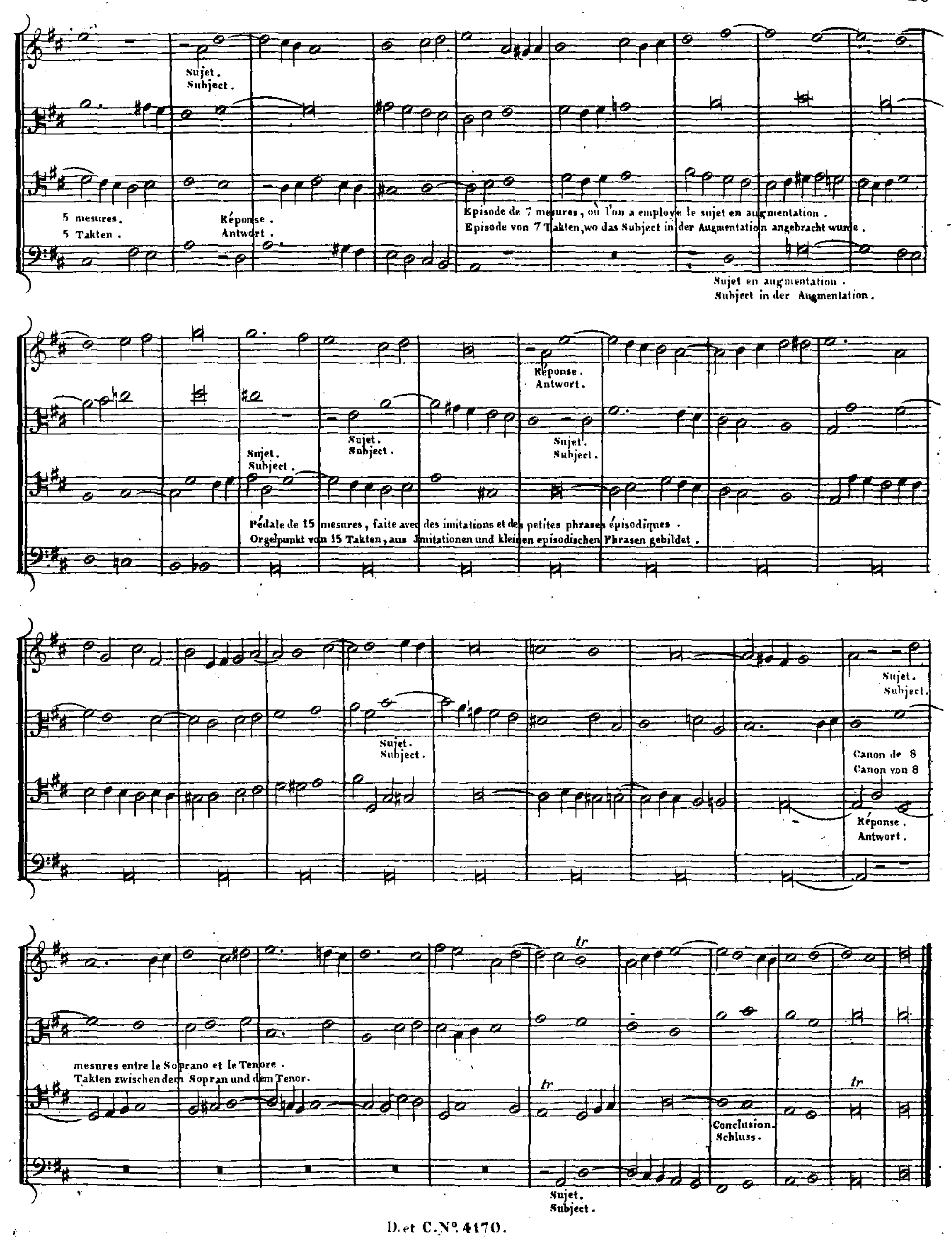
Voici maintenant des fugues simples à 4 parties, analysées. | Nun folgen hier einfache 4-stimmige u. zergliederte Fugen.

Fugue simple à 4. | Einfache 4-stimmige Fuge.



(*) Dans la Contre_exposition il suffit de faire entendre une seule fois la réponse et le sujet. | (*) In der Gegen_Exposition reicht es hin, die Antwort und das Subject nur ein einziges mal hören zu lassen.


Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Sujet.
Subject.
Imitation à l'octave avec le sujet.
Jmitation in der Octave mit dem Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet par mouvement contraire.
Subject in der widrigen Bewegung.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.
Réponse.
Antwort.
Imitations
Jmitation
Imitation avec la reponse par mouvement contraire.
Jmitation mit der Antwort in widriger Bewegung.
Réponse.
Antwort.
Réponse.
Antwort.
Réponse par Mouvt. contraire.
Antwort in widriger Bewegung.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
Sujet.
Subject.
avec le Sujet par mouvement contraire et semblable.
mit dem Subject in widriger und gleicher Bewegung.
Stretto de
Stretto von


Sujet.
Subject.
5 mesures.
5 Takten.
Réponse.
Antwort.
Episode de 7 mesures, où l'on a employé le sujet en augmentation.
Episode von 7 Takten, wo das Subject in der Augmentation angebracht wurde.
Sujet en augmentation.
Subject in der Augmentation.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Pédale de 15 mesures, faite avec des imitations et des petites phrases épisodiques.
Orgelpunkt von 15 Takten, aus Imitationen und kleinen episodischen Phrasen gebildet.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Canon de 8
Canon von 8
Réponse.
Antwort.
mesures entre le Soprano et le Tenore.
Takten zwischen dem Sopran und dem Tenor.
tr
tr
Conclusion.
Schluss.
tr
Sujet.
Subject.

Fugue à 4. | Vierstimmige Fuge.

Vocale. Allegro non troppo. 𝅗𝅥 = 96. M.

Soprano.

Sujet. Subject.

Réponse. Antwort.

Alto.

Exposition de 6 mesures.
Exposition von 6 Takten.

Sujet. Subject.

Tenore.

Réponse. Antwort.

Basso.

Imitation avec le sujet entre l'alto et le soprano.
Imitation mit dem Subject zwischen dem Alt und dem Sopran.

Imitation entre le tenor et le soprano.
Imitation zwischen dem Tenor und Sopran.

Réponse suivie d'un court épisode.
Antwort mit einer kurzen Episode.

Même imitation entre le tenor et l'alto.
Dieselbe Imitation zwischen dem Tenor und Alt.

Imitation plus serrée entre le tenor et le soprano.
Gedrängtere Imitation zwischen dem Tenor und Sopran.

Imitation la plus serrée entre la basse et le soprano.
Sehr gedrängte Imitation zwischen dem Bass und dem Sopran.

Même Imitation entre la basse et le tenor, suivie d'une court épisode.
Dieselbe Imitation zwischen dem Bass und dem Tenor, welcher eine kurze Episode nachfolgt.
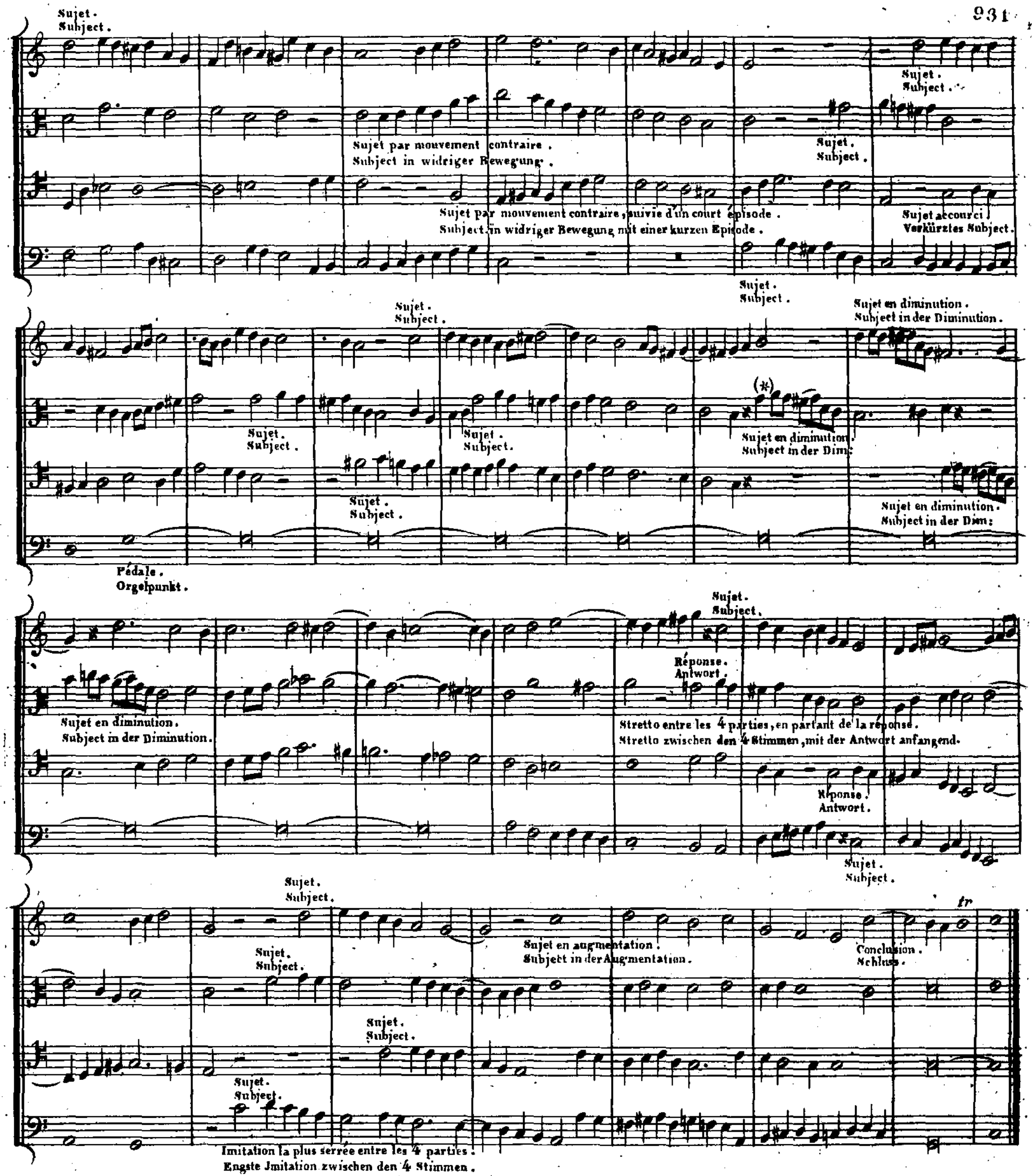
Même imitation entre le tenor et l'alto. (*)
Dieselbe Imitation zwischen dem Tenor und Alt. (*)

Sujet. Subject.

Sujet en augmentation.
Subject in der Augmentation.

(*) Nous disons MÊME IMITATION parcequ'elle a lieu à la même distance que la précédente, quoiqu'il y ait différence d'intervalles entre les deux.

(*) Wir sagen: DIESELBE IMITATION, weil sie in der nämlichen Entfernung wie die Vorhergehende statt findet, obwohl es da einen Unterschied der Intervalle zwischen beiden gibt.



Cette fugue, comme on le voit, n'est composée que des imitations de toute espèce, et faites toutes avec le sujet: On peut l'appeler, par cette raison, FUGUE D'IMITATION.

La fugue suivante est remarquable en ce que le Soprano n'y fait que répéter sans cesse les 6 notes de la réponse.

Diese Fuge ist, wie man sieht, nur aus Jmitationen von allen Arten, welche blos dem Subject entnommen sind, gebildet, und kann daher eine JMITATIONS-FUGE genannt werden.
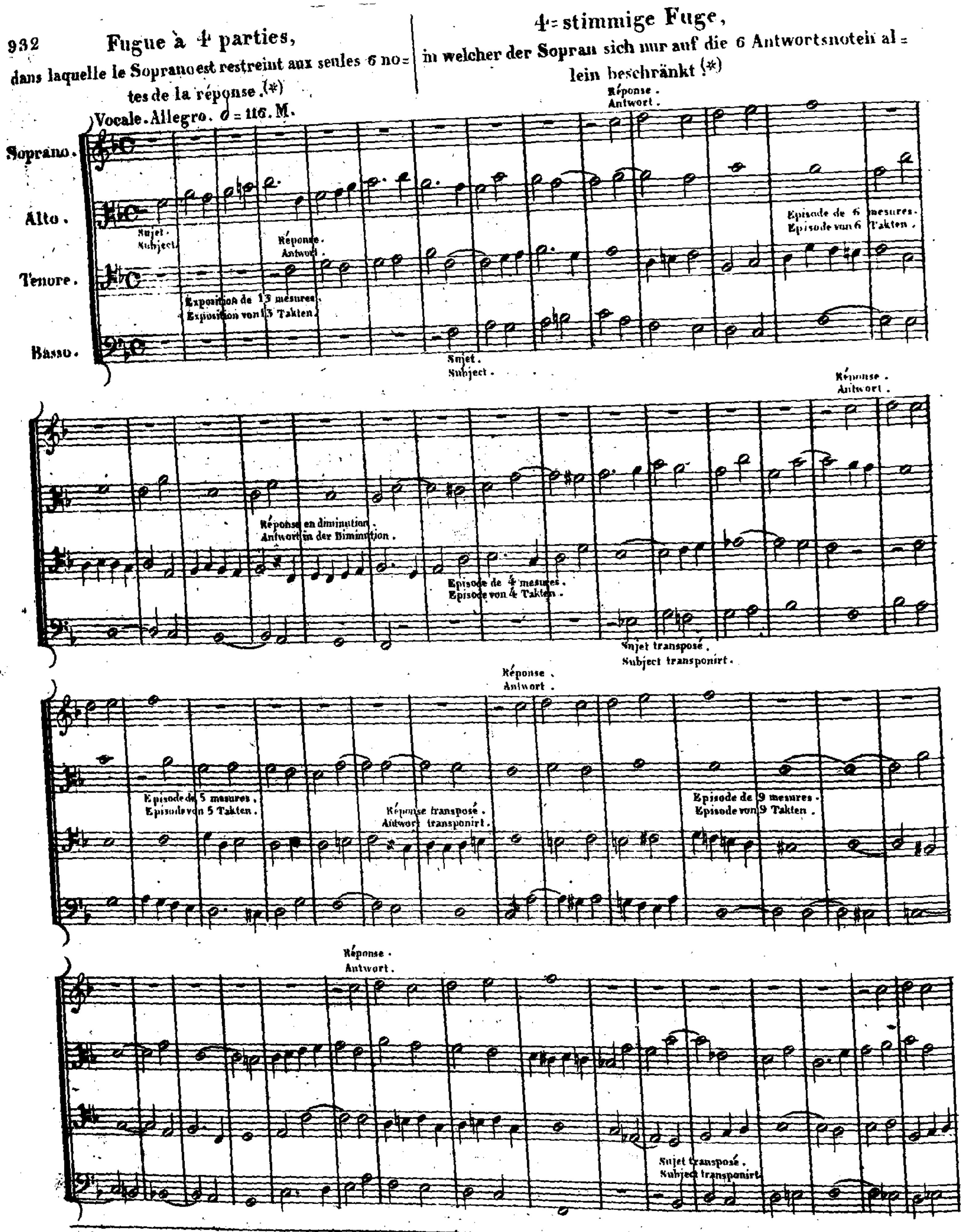
Die nächstfolgende Fuge ist desshalb bemerkenswerth, weil der Sopran da nichts anders als die immer sich wiederhohlenden 6 Noten der Antwort ausführt.

(*) Le sujet en diminution n'est employé ici qu'à cause du mouvement modéré de la fugue.

(*) Die Diminution des Subjects wird hier nur in Rücksicht auf das langsame Tempo der Fuge angewendet.

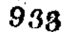
Fugue à 4 parties, dans laquelle le Soprano est restreint aux seules 6 notes de la réponse.(*)

4=stimmige Fuge, in welcher der Sopran sich nur auf die 6 Antwortsnoten allein beschränkt.(*)



(*) FRESCOBALDI, célèbre Organiste du 17me siècle, a composé une fugue de ce genre.

(*) FRESCOBALDI, ein berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts, hat eine Fuge dieser Art geschrieben.



Réponse.
Antwort.

Episode de 9 mesures.
Episode von 9 Takten.

Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.

Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.

Réponse.
Antwort.

Stretto entre les 4 parties.
Stretto zwischen 4 Stimmen.

Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.

Sujet.
Subject.

Sujet.
Subject.

Réponse.
Antwort.

Réponse en
Antwort in der

Sujet en diminution et par M.t contraire.
Subject in der Diminution und in widriger Bewegung.

Sujet en diminution et par M.t contraire.
Subject in der Diminution und in widriger Bewegung.

Réponse transposé.
Antwort transponirt.

Pédale.
Orgelpunkt.

augmentation.
Augmentation.

Réponse en valeurs primitives.
Antwort im ursprünglichen Werthe.

Conclusion.
Schluss.

ritard.

ritard.

Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.

ritard.
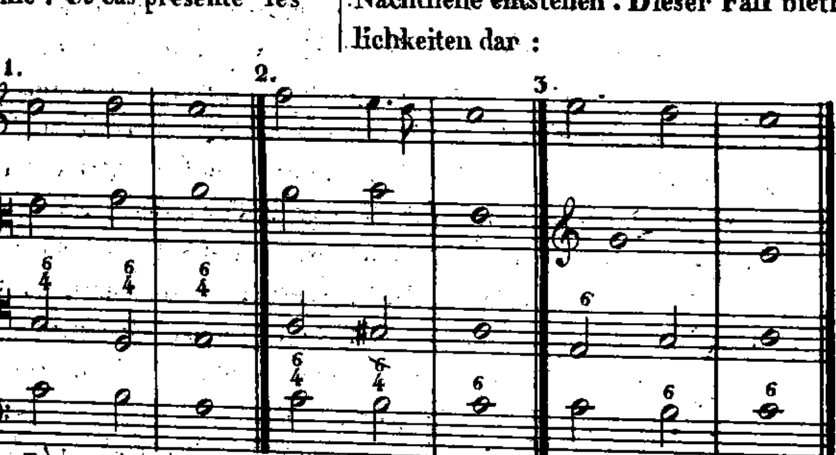
ritard.

Règle à observer en croisant les parties.

Il arrive souvent que les parties se croisent, c'est-à-dire que le Soprano fait quelquefois des notes qui sont plus graves que celles du contre-alto, ou que le contre-alto en fait qui sont plus basses que celles du tenor, ou bien que le tenor devient parfois plus grave que la basse-taille. Dans ce dernier cas, (où le tenor croise la basse) il en peut résulter des inconvenients majeurs sous le rapport de l'harmonie. Ce cas présente les trois chances suivantes:

Regel, welche beim Kreuzen der Stimmen zu beobachten ist.

Oft ereignet es sich, dass die Stimmen einander kreuzen, das heisst, dass der Sopran bisweilen Noten bekommt, welche tiefer liegen als jene des Alts, oder dass der Alt solche auszuführen hat, welche tiefer als die Tenorstimme liegen; oder auch sogar, dass der Tenor Noten ausführen muss, die sich unter jenen des Basses befinden. Jn diesem letzten Falle, (wo der Tenor unter den Bass steigt,) können daraus in Hinsicht auf die Harmonie manche Nachtheile entstehen. Dieser Fall biethet folgende drei Möglichkeiten dar:



Dans le N.º 1 le tenor, étant plus grave que la basse-taille, donne à l'harmonie la plus mauvaise basse possible, parce qu'elle n'est composée que de quartes. Cette faute d'ailleurs ne peut être commise que par des écoliers ignorants. Pour corriger cet exemple, il faudrait ou que la basse-taille chantât octave plus bas, ou que le tenor chantât octave plus haut, ce qui reviendrait au même.

N.º 2 est également mauvais, avec la différence cependant, que le tenor y fait au moins une basse correcte à l'harmonie, mais la basse-taille y est traitée en partie *intermédiaire*. Quand la basse-taille est traitée de la sorte, elle chante dans ses cordes hautes, et d'une manière sonore et éclatante, tandis que le tenor (faisant la basse) chante dans ses cordes graves, qui sont au contraire faibles et peu sonores. Par conséquent, le tenor donne une basse trop faible pour soutenir l'harmonie: notez encore, que dans les choeurs, les basses-tailles (comme partie la plus importante de l'harmonie) sont toujours plus nombreuses que les tenors: au grand opéra de PARIS, il y a quatorze basses-tailles contre huit tenors. Et que deviendra cette basse-taille traitée comme partie intermédiaire, si les contres-basses de l'orchestre la doublent, comme cela se pratique si souvent de nos jours? Le volume de son des basses-tailles est

Jn N.º 1 gibt der Tenor, welcher tiefer als die Bassstime steht, der Harmonie den allerschlechtesten Grundbass, der nur möglich ist, weil sie da nur Quarten bildet. Dieser Fehler kan übrigens nur von unwissenden Schülern begangen werden. Um dieses Beispiel zu verbessern, müsste der Bass um eine Octave tiefer, oder (was dasselbe ist) der Tenor um eine Octave höher singen.

N.º 2 ist ebenfalls schlecht, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Tenor wenigstens einen richtigen Bass zur Harmonie bildet, aber dagegen der Bass da als *Mittelstimme* behandelt wird. Wenn der Bass auf diese Art vorkommt, so singt er in seiner hohen Lage, und folglich sehr kräftig und hervortretend, während der Tenor (der den Grundbass des Ganzen bildet,) in seiner tiefen Lage singt, welche schwach und dumpf klingend ist. Folglich gibt der Tenor einen allzu schwachen Bass, um die ganze Harmonie zu tragen: noch muss beigefügt werden, dass in den Chören der Bass, (als der wichtigste Theil der Harmonie) stets zahlreicher besetzt ist, als der Tenor: in der grossen Oper zu PARIS gibt es 14 Bässe gegen 8 Tenore. Was würde nun aus diesem Basse werden, wenn er als Mittelstimme behandelt, besonders wenn er, wie heutzutage so oft geschieht, durch die Contrabässe des Orchesters verdoppelt wird? Die Klangkraft der Bässe ist allzumächtig im Vergleich mit jener der Tenore, als dass diese letzteren als Grundbass dienen

trop puissant en comparaison de celui des tenors, pour que ces derniers puissent servir de basse, lorsque les premières sont traitées en parties intermédiaires. C'est bien différent lorsque les basses-tailles se taisent; dans ce cas les tenors soutiennent très bien les contre-altos et les Sopranos. L'exemple N° 2, qu'il faut defendre sévèrement d'après les raisons précédentes, est souvent pratiqué par PALESTRINA, dans sa musique d'église; mais ses compositions étant purement vocales, les contres-basses ne pouvaient pas y doubler les basses-tailles.

Ainsi pour ne pas se tromper en croisant la basse, il faut que les deux parties qui se croisent soient traitées l'une et l'autre comme deux basses correctes, contre les autres parties. Cette règle est observée au N° 3. On l'observera de même entre l'alto et le tenor, quand ces deux parties se croisent en accompagnant des voix plus hautes, et lorsque les basses-tailles se taisent. Mais lorsque la basse est correcte, les autres parties peuvent se croiser sans difficulté, pourvu que cela se fasse avec connaissance de cause et en évitant des quintes et des octaves défendues.
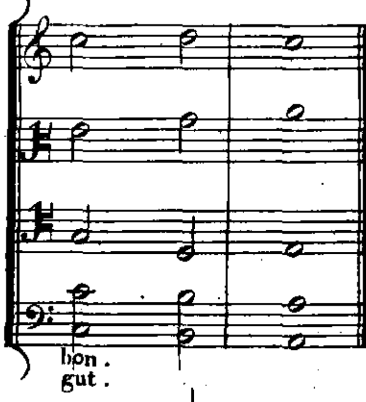
Il est également permis de croiser les altos avec les violoncelles de l'orchestre, *lorsque les contre-basses* doublent les violoncelles, ce qui se fait à l'octave plus bas, comme tout le monde sait. Par exemple, le N° 1 deviendrait bon en doublant la basse à l'octave comme il suit: parce que le tenor se trouvant placé entre les deux basses, redevient partie intermédiaire.

könnten, während die ersteren eine Mittelstimme bilden. Ganz anders ist es aber, wenn die Bässe pausiren; in diesem Falle können die Tenore recht wohl die Alt- und Sopran-Stimmen tragen und stützen. Das Beispiel N° 2, welches man, aus den eben angeführten Gründen streng verbiethen muss, wurde oft vom PALESTRINA in seiner Kirchenmusik angewendet; aber, da seine Compositionen nur allein für Singstimmen geschrieben sind, so konnten die Contrabässe den Gesangsbass nicht verdoppeln.

Um sich also beim Kreuzen des Basses nicht zu verirren, müssen die zwei Stimmen, welche sich kreuzen, so gesetzt seyn, dass jede davon gegen die übrigen Stimmen einen guten Bass bilde. Diese Regel findet sich in N° 3 beobachtet. Man muss sie auch zwischen dem Alt und dem Tenor beobachten, wenn diese zwei Stimmen sich kreuzen, und dabei höhere Stimmen begleiten, und wenn nebstdem der Bass Pausen hat. Aber wenn der Bass richtig ist, so können die übrigen Stimmen sich ohne Schwierigkeit kreuzen, vorausgesetzt, dass dieses mit Sachkenntniss geschieht, und dabei verbothene Quinten und Octaven vermieden werden.

Es ist gleichfalls erlaubt, die Altos mit den Violoncells im Orchester zu kreuzen, *wenn die Contrabässe die Violoncells verdoppeln*, was um eine Octave tiefer geschieht, wie Jeder weiss. So, z:B: würde N° 1 gut werden, wenn der Bass folgendermassen verdoppelt würde: weil der Tenor, der demnach zwischen die beiden Bässe gestellt wäre, zur Mittelstimme werden würde.

Exemple.
Beispiel.



Encore une remarque: si le N° 1 était exécuté par des voix et par l'orchestre *en même temps*, il n'y aurait pas de faute, quant à l'orchestre, à cause des contre-basses; mais il y en aurait toujours une entre les voix, qui n'auraient qu'une basse faible et fautive, parce que l'orchestre ne corrige qu'imparfaitement les fautes entre les voix, par rapport à la grande différence qui existe entre leur timbre et celui des instrumens; rappelons nous d'ailleurs que l'harmonie des voix, n'importe le nombre des parties, *doit être toujours correcte, abstraction faite d'un accompagnement instrumental quelconque.*

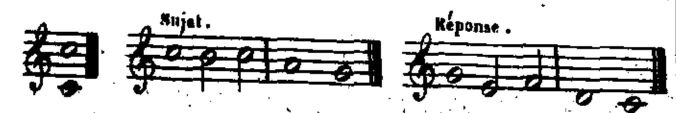
Noch eine Bemerkung: wenn N° 1 von den Singstimmen und dem Orchester *zugleich* ausgeführt würde, so gäbe es da keinen Fehler in Rücksicht auf das Orchester, (wegen den Contrabässen;) aber nichtsdestoweniger wären die Singstimmen immer verfehlt, welche nur einen schwachen und unrichtigen Bass hätten, weil das Orchester die zwischen den Singstimmen befindlichen Mängel nur unvollkommen verbessert, indem zwischen beiden Massen ein zu grosser Unterschied in Rücksicht auf ihren Klang herrscht; überdiess müssen wir uns erinnern, *dass die Harmonie der Menschenstimmen ohne Rücksicht auf die Zahl der Stimmen, stets für sich, und abgesehen von irgend einer Instrumentalbegleitung, streng richtig seyn muss.*

Notice sur ce que l'on appelait jadis fugue du ton, fugue réelle et fugue d'imitation.

FUGUE DU TON.

Les véritables fugues du ton se faisaient, avant le 18me siècle, tout à fait dans l'esprit de l'ancien plain-chant, et sous les conditions suivantes :

1° Le sujet avec sa réponse ne dévaient pas surpasser les limites d'une octave, comme dans l'exemple suivant, où l'un et l'autre restent entre les deux toniques *Ut:*



Voici un autre exemple où le sujet et sa réponse sont renfermés entre les deux dominantes :



Pour pouvoir observer cette première règle, il a fallu choisir des sujets qui ne parcourussent que quatre à cinq degrés tout au plus, en allant de la tonique a la dominante, comme dans les deux exemples précédents.

2° On était obligé de rester constamment dans les cordes primitives du ton: c'est par cette raison que le morceau s'appellait FUGUE DU TON. On se rappellera que les anciens tons d'église n'avaient nul accident à la clef. Ainsi donc, on ne pouvait introduire ni dièze ni bémol, non seulement dans le sujet et la réponse, mais pas même dans le courrant de la fugue. A cette règle il n'y avait que les trois exceptions suivantes :

A.) On permettait l'*ut#* dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton *dorien*,

B.) On permettait le *sol#* dans l'accord final, lorsque la fugue était dans le ton *phrygien*,

C.) On permettait le *fa#* dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton *mixo-lydien*.

Ces exceptions étaient commandées par la nécéssite d'obtenir une cadence finale satisfaisante.
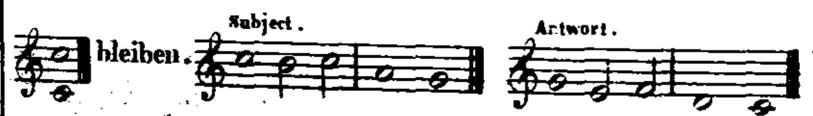
Ne pouvant pas rafraichir les cordes primitives par les accidents (les # et les ♭), et varier suffisamment le morceau par des modulations, ces fugues étaient ordinairement courtes. Voici l'exemple d'une fugue semblable:

Bemerkung über das, was man ehemals die Fuge des Tons, die wirkliche Fuge, und die Jmitationsfuge nannte.

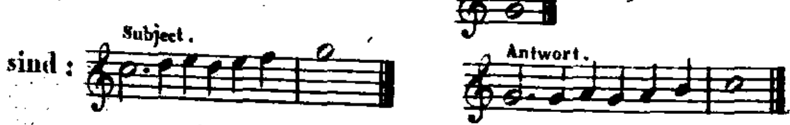
DIE FUGE DES TONS.

Die eigentlichen Ton-Fugen wurden, vor dem 18ten Jahrhundert, ganz im Geiste der alten Choräle, und unter folgenden Bedingungen gemacht :

1tens Das Subject und seine Antwort durften die Grenzen einer Octave nicht übersteigen, wie im folgenden Beispiele, wo das Eine und die Andere zwischen den beiden Tonika's bleiben.



Hier ist ein anderes Beispiel, wo das Subject und seine Antwort zwischen den 2 Dominanten: eingeschlossen sind :



Um diese erste Regel beobachten zu können, musste man Themas wählen, welche nur aus vier, höchstens fünf nebeneinander liegenden Stufen bestanden, indem man aus der Tonika in die Dominante (wie in den zwei obigen Beispielen) ging.

2tens Man war genöthigt, unaufhörlich in den Haupttönen der Tonart zu verweilen; woher auch die Benennung: FUGE DES TONS entstand. Man wird sich erinnern, dass die alten Kirchentonarten keine Art von Vorzeichnung (durch # oder ♭) duldeten. Demnach konnte man, weder im Subject noch in der Antwort, ja nicht einmal im Lauf der Fuge, irgend ein # oder ♭ anwenden. Diese Regel hatte nur die drei folgenden Ausnahmen:

A.) Man erlaubte das *Cis (C#)* in dem vorletzten Accorde, weñ die Fuge in der *dorischen Tonart* gesetzt war.

B.) Man erlaubte das *Gis (G#)* in dem Schlussaccorde, wenn die Fuge in der *phrygischen Tonart* gesetzt war.
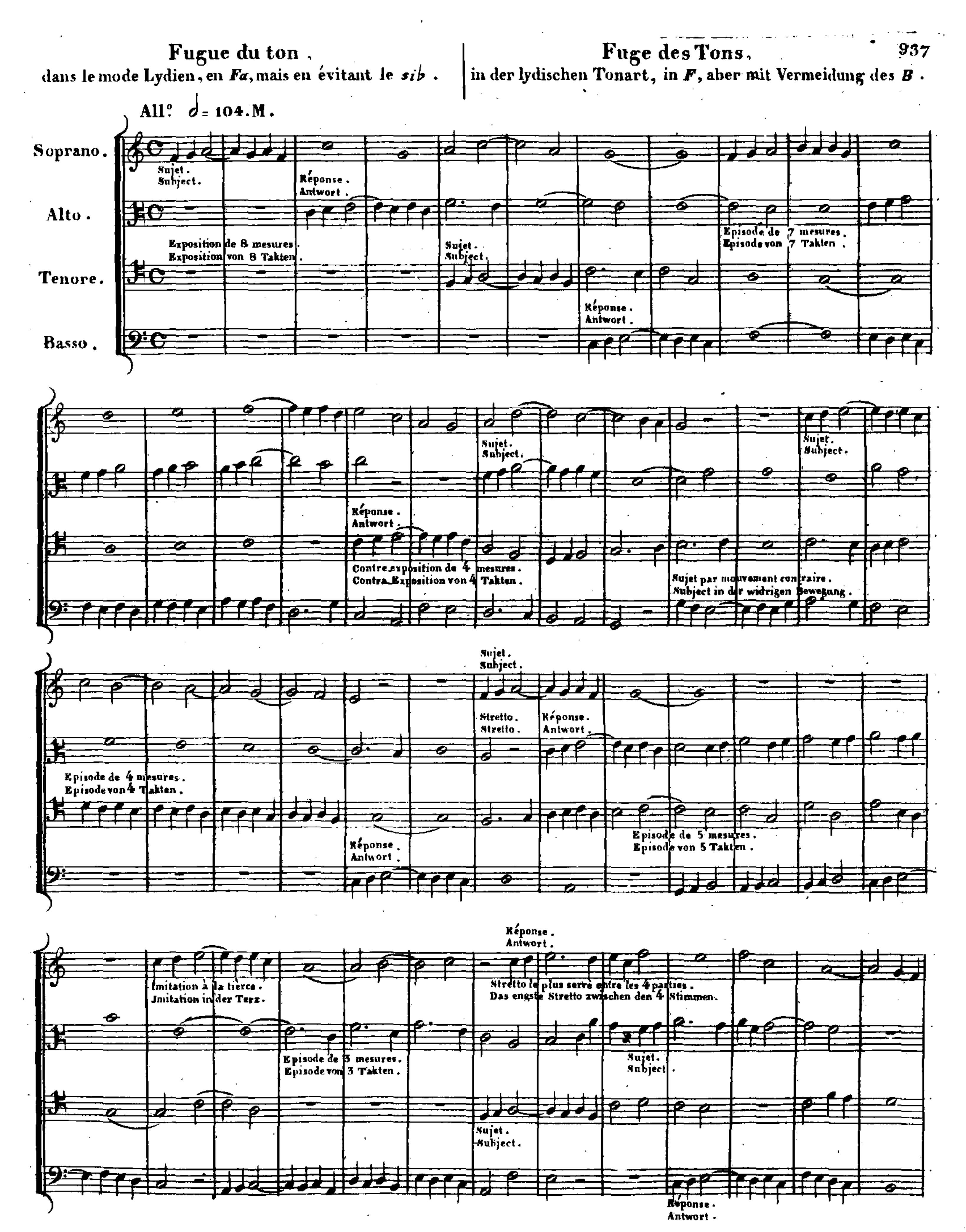
C.) Man erlaubte das *Fis (F#)* in dem vorletzten Accorde, weñ die Fuge in der *mixo-lydischen Tonart* gesetzt war.
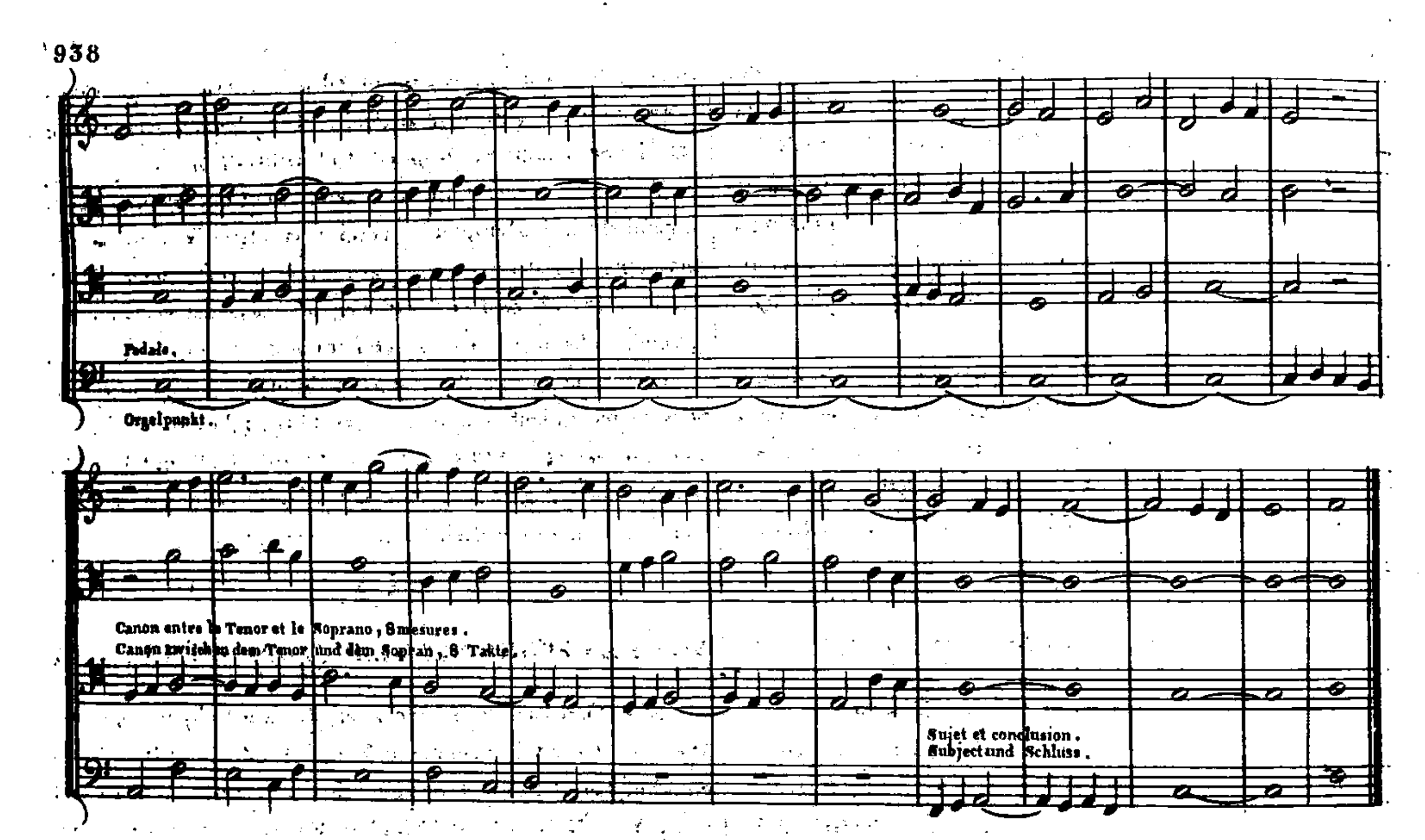
Diese Ausnahmen wurden durch die Nothwendigkeit gebothen, eine befriedigende Schlusscadenz zu erhalten.

Da, man die Grundtöne durch kein Versetzungszeichen (# oder ♭) beleben durfte, und also das Tonstück nicht durch Modulationen verändern konnte, so waren diese Fugen meistens kurz. Hier ist das Beispiel einer solchen Fuge :

Fugue du ton, dans le mode Lydien, en *Fa*, mais en évitant le *sib*.

Fuge des Tons, in der lydischen Tonart, in *F*, aber mit Vermeidung des *B*.





Les italiens, jadis, appelaient en même temps un pa= reil morceau, FUGA RICERCATA (fugue recherchée) quand toute la matière fuguée y était tirée du sujet, con= sistant en force imitations, strettos et canon.

On ne compose plus de fugues dans le genre dont nous parlons; mais, selon le sujet, on fait quelquefois encore la réponse d'après la règle de la fugue du ton.

Il serait bon que nos jeunes compositeurs, qui ne sa= vent pas faire une demi=douzaine de mesures sans mo= duler, s'exersassent une année au moins sur la fugue du ton.

FUGUE RÉELLE.

Pour distinguer la fugue moderne (tant dans le style rigoureux que dans le style libre) de la fugue an= cienne du ton, le *Père Martini* l'appellait FUGA REA= LE (fugue réelle,) vraisemblablement parce que la ré= ponse s'y fait souvent sans nul changement, sauf la transposition: sans cette raison, le choix du mot *réelle* ne serait ni heureux ni spirituel.

FUGUE D'IMITATION.

Les anciens donnaient souvent aussi le nom de fu= gue à des canons ou à des morceaux canoniques. Et com= me on pouvait faire des canons à toute sorte d'interval= les, il en résultait des réponses irrégulières à la seconde,

Die Jtaliener nannten ehedem ein solches Tonstück auch: FU= GA RICERCATA (gesuchte Fuge), wenn der ganze Fugenstoff nur aus dem Subject gezogen war, und in einer Menge Jmitationen, Strettos und Canons bestand.

Man componirt nicht mehr Fugen von der eben besproche= nen Gattung; aber, wenn das Subject darnach ist, macht man bisweilen noch die Antwort nach der Regel dieser Fuge des Tons.

Es wäre recht gut, wenn unsere jungen Tonsetzer, die nicht ein halbes Duzent Takte machen können, ohne zu moduliren, sich wenigstens ein Jahr hindurch in der Verfertigung sol= cher Tonfugen übten.

DIE WESENTLICHE FUGE.

Um die moderne Fuge (sowohl im strengen, wie im freyen Style,) von der alten Ton=Fuge zu unterscheiden, nannte sie der *Pater Martini*: FUGA REALE (wesentliche oder reelle Fuge,) wahrscheinlich desshalb, weil die Antwort da oft oh= ne alle Veränderung, (die Transposition ausgenommen,) ge= macht wird; ohne diesen Grund wäre die Wahl des Worts: *wesentlich* weder glücklich noch geistreich.

DIE JMITATIONS=FUGE.

Die Alten gaben auch oft den Canons und canonischen Tonstücken den Namen Fuge. Und da man Canons in allen möglichen Jntervallen machen konnte, so entstanden hier= aus unregelmässige Antworten in der Secunde, in der Terz,

à la tierce, à la quarte et enfin à un intervalle quelconque. Pour distinguer ces soit-disant fugues des deux précédentes, on les nommait FUGUES D'IMITATION.

Ainsi, en répondant irrégulièrement au sujet n'importe à quel intervalle, on fait une fugue d'imitation, ce qui ne peut avoir lieu de nos jours que dans le *courrant* des fugues, attendu que l'on n'appelle plus *fugue* ce qui n'est qu'un canon.

Comme on ne compose plus des fugues du ton, et que l'on ne donne plus le nom de fugue à de simples canons, les dénominations FUGUE DU TON, FUGUE RÉELLE et FUGUE D'IMITATION ne sont actuellement d'aucune nécessité, et ne servent qu'à embrouiller nos traités.

VI.

DES FUGUES À PLUS D'UN SUJET.

Une fugue peut avoir 2, 3 ou 4 sujets différens. Quand elle en a 2, on l'appelle FUGUE DOUBLE, ou à 2 sujets; quand elle en a 3, on la nomme FUGUE À 3 SUJETS; quand elle en a 4, on la nomme FUGUE À 4 SUJETS, et ainsi de suite.

1. DE LA FUGUE DOUBLE.

La fugue double se fait avec deux sujets. L'un des deux est le SUJET PRINCIPAL, ou premier sujet; l'autre est un sujet secondaire, qu'on appelle SECOND SUJET ou CONTRE-SUJET. Nous appellerons le premier tout simplement SUJET, et l'autre CONTRE-SUJET. En les indiquant par les chifres, le chifre 1, représente le le sujet, et le chifre 2, représente le contre-sujet. On invente d'abord le sujet principal; dans les concours de composition on le donne. Anciennement il consistait dans quelques notes de plain-chant. On cherche ensuite le contre-sujet au moyen du contre-point double à l'octave, ou des contre-points à la 10me ou à la 12me. Celui à l'octave est préférable, il est presque le seul dont on se sert à présent.

L'un des deux sujets entre toujours un peu plus tard, c'est ordinairement le contre-sujet: il doit y avoir une différence sensible entre les deux sujets. Au reste, voyez ce que nous avons dit sur le contre-point double à deux parties et sur les deux sujets du modèle, car presque tous les exemples que nous y avons donnés peuvent servir à faire des fugues doubles.

in der Quarte, und überhaupt in jedem Jntervalle. Um diese sogenannten Fugen von den zwei vorhergehenden Arten zu unterscheiden, nannte man sie JMITATIONS-FUGEN.

Wenn man also die Antwort dem Subject unregelmässig in irgend einem beliebigen Jntervall nachfolgen lässt, so macht man eine Jmitationsfuge, — was heutzutage nicht anders statt finden kann, als *im Laufe* der Fugen, indem man das keine Fuge nennen kann, was eigentlich nur ein Canon ist.

Da man nun keine Ton-Fugen mehr macht, und da man den blossen Canons nicht mehr den Namen FUGE gibt, so sind die Benennungen: TON-FUGE, WESENTLICHE FUGE, und JMITATIONSFUGE gegenwärtig von keiner Nothwendigkeit, und dienen nur dazu, unsere Lehrbücher zu verwirren.

VI.

VON DEN FUGEN MIT MEHR ALS EINEM SUBJECTE.

Eine Fuge kann 2, 3 oder 4 verschiedene Subjecte haben. Wenn sie deren 2 hat, so nennt man sie DOPPELFUGE, oder eine Fuge mit 2 Subjecten; wenn sie deren 3 hat, so heisst sie: FUGE MIT DREI SUBJECTEN; hat sie deren 4, so wird sie eine FUGE MIT VIER SUBJECTEN genannt.
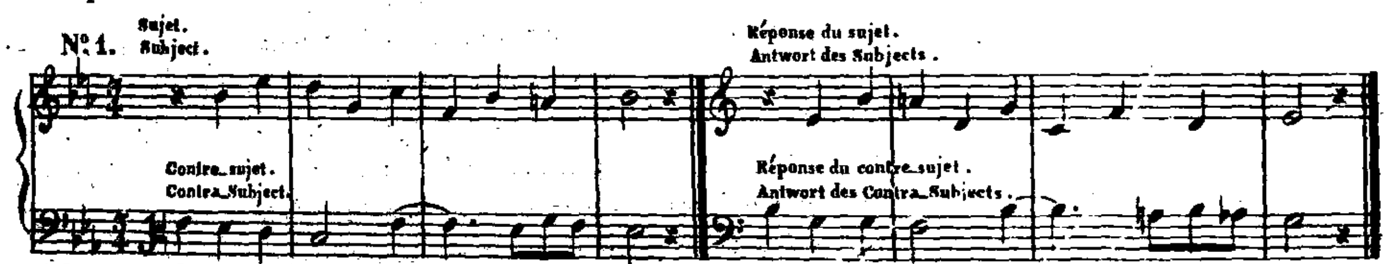
1. VON DER DOPPELFUGE.

Die Doppelfuge wird aus zwei Subjecten gebildet. Eines derselben ist das HAUPT-SUBJECT oder das ERSTE SUBJECT. Das zweite ist ein Nebensubject, welches man das ZWEITE SUBJECT, oder das CONTRASUBJECT nennt. Wir werden das erste ganz einfach: DAS SUBJECT, und das zweite: DAS CONTRASUBJECT benennen. Wenn sie durch Ziffern angezeigt werden, so bedeutet die Ziffer 1, das Subject, und die Ziffer 2 das Contrasubject. Man erfindet Anfangs das Haupt-Subject; bei Preisaufgaben wird es angegeben. Vor Alters bestand es nur aus einigen Noten des Chorals. Hierauf sucht man das Contrasubject mit Hülfe des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder der Contrapunkte in der Decime oder in der Duodecime. Jener in der Octave ist vorzuziehen; er ist fast der einzige, dessen man sich jetzt bedient.

Das eine der beiden Subjecte tritt immer etwas später ein, und zwar gemeiniglich das Contrasubject; zwischen beiden Subjecten muss ein fühlbarer Unterschied des Gesangs und Gedankens seyn. Übrigens sehe man, was wir seines Orts über den zweistimmigen doppelten Contrapunkt, und über die beiden Subjecte des Musters gesagt haben, denn fast alle dort gegebenen Beispiele können zur Verfertigung von Doppelfugen als Themas dienen.
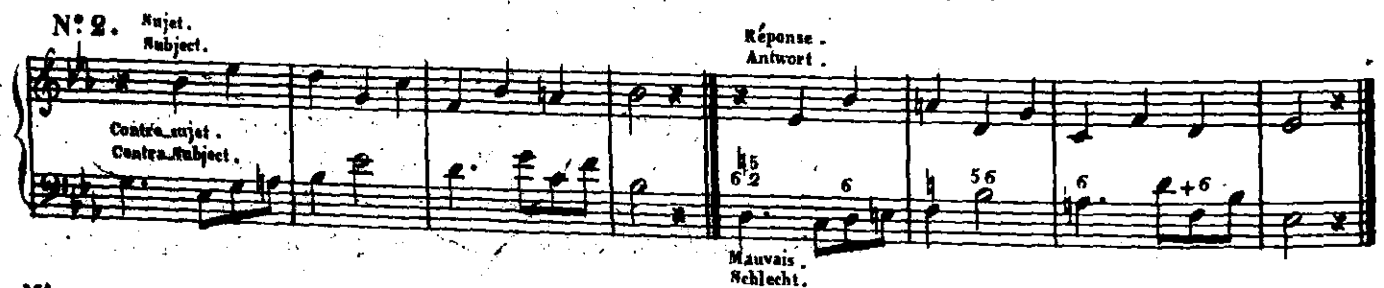
Le sujet principal (ou sujet donné) doit avoir une réponse régulière. Quant à la réponse du contre-sujet, elle n'est pas assujettie aux mêmes règles, et n'éprouve que les changemens que l'harmonie peut exiger: comme la réponse du contre-sujet accompagne celle du sujet principal, il faut bien que la première éprouve des modifications, lorsque celle-ci en éprouve elle même. Par exemple:

Das Haupt- (oder aufgegebene) Subject muss eine regelmässige Antwort erhalten. Was die Antwort des Contrasubjects betrifft, so ist sie nicht denselben Regeln unterworfen, und erleidet nur die, von der Harmonie geforderten Veränderungen; da die Antwort des Contrasubjects der Antwort des Haupsubjects zur Begleitung dienen muss, so muss die erste wohl Veränderungen erleiden, wenn die zweite selber auch deren erhält. Z: B:



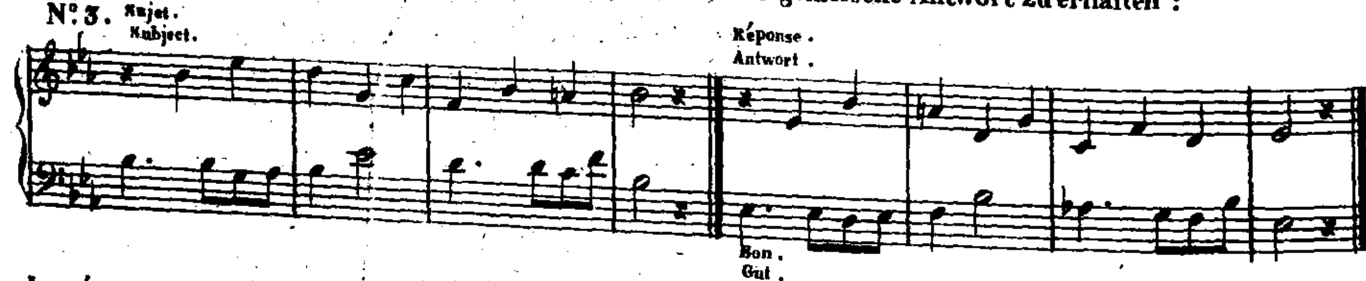
La réponse du sujet précédent éprouve deux changemens dans la 1re et dans la 3me mesure, la réponse du contre-sujet en éprouve également deux, et aux mêmes endroits, parce que l'harmonie l'exige. Les changemens dans la réponse du contre-sujet éprouvent quelquefois des difficultés. P: e:

Die Antwort des vorstehenden Subjects erleidet zwei Veränderungen im ersten und im dritten Takte, die Antwort des Contrasubjects erleidet deren ebenfalls zwei, und an selben Orten, weil die Harmonie es erfordert. Die Veränderungen in der Antwort des Contrasubjects sind bisweilen einigen Schwierigkeiten unterworfen. Z: B:



Même exemple, mais avec le contre-sujet retouché pour obtenir une réponse convenable;

Dasselbe Beispiel, aber mit dem verbesserten Contrasubject, um eine angemessene Antwort zu erhalten:



La réponse du contre-sujet dans l'exemple N° 2 n'est pas bonne, quoique harmoniquement prise elle pourrait servir à la rigueur, comme les chifres qui sont placés dessus, l'indiquent. Mais la réponse du sujet qui entre sur une dissonance très dure (*mib rè♮*) ne peut pas avoir lieu, surtout dans la fugue vocale où elle est impraticable; ensuite la terminaison de la réponse du contre-sujet est dure, mal chantante, désagréable et par conséquent vicieuse. Que faire dans ce cas, ne pouvant changer ni le sujet principal, ni sa réponse? Il faut *retou-*

Die Antwort des Contrasubjects in dem Beispiele N° 2 ist nicht gut, obwohl sie, harmonisch genommen, nöthigenfalls brauchbar wäre, wie die, über der Unterstimme gesetzten Ziffern es beweisen. Aber die Antwort des Subjects, welche auf eine sehr harte Dissonanz tritt, (*Es-D*) kann nicht statt haben, besonders in der Vocalfuge, wo sie unausführbar ist; zudem ist der Schluss der Antwort des Contrasubjects hart, schlecht singend, unangenehm, und folglich verfehlt. Was zu thun in solchem Falle, wo man weder das Hauptsubject noch seine Antwort verändern darf? Man muss das Contra-

cher le contre-sujet comme au N° 3, ou le faire à peu pres comme on le voit au N° 1. Le compositeur est le maître de changer le second sujet ou d'en concevoir un autre, ce qui est toujours possible, attendu qu'on peut créer 2,3,4 contre-sujets différens et plus, et ensuite, en choisir un qui soit convenable sous tous les rapports.

Après avoir réglé les deux sujets, ainsi que leur réponse, on prépare la matière de la fugue.

Les strettos, les imitations et le développement partiel se font particulièrement avec le sujet principal, c'est à dire avec celui qui a une réponse régulière; mais on peut aussi entreprendre ce travail avec le contre-sujet, lorsqu'on le juge à propos: c'est surtout dans le cas où le contre-sujet, fournit une matière plus abondante, plus interressante, plus originale que le sujet principal. Si par exemple le sujet principal était du plain-chant, il faudrait de préférence employer le contre-sujet, qui peut être plus interressant, aux imitations et aux dévelopemens partiels. La matière fuguée que les deux sujets fournissent est fort souvent trop abondante; dans ce cas on choisit ce qui est le plus saillant en renonçant au reste:

Les deux sujets marchent le plus souvent ensemble; mais il est permis, dans le courrant de la fugue, et après l'exposition, de les traiter isolément aussi, pourvu qu'ils se réunissent de temps en temps. Voici les combinaisons dont les deux sujets, réunis et isolés, sont en général susceptibles:

1° Les deux sujets réunis, tels qu'on les a conçus en les créant, s'emploient dans l'exposition, dans la contre-exposition, et puis après, une couple de fois dans la suite. Voici deux sujets qui nous serviront à donner les exemples nécessaires sur les différentes combinaisons dont ils sont susceptibles:
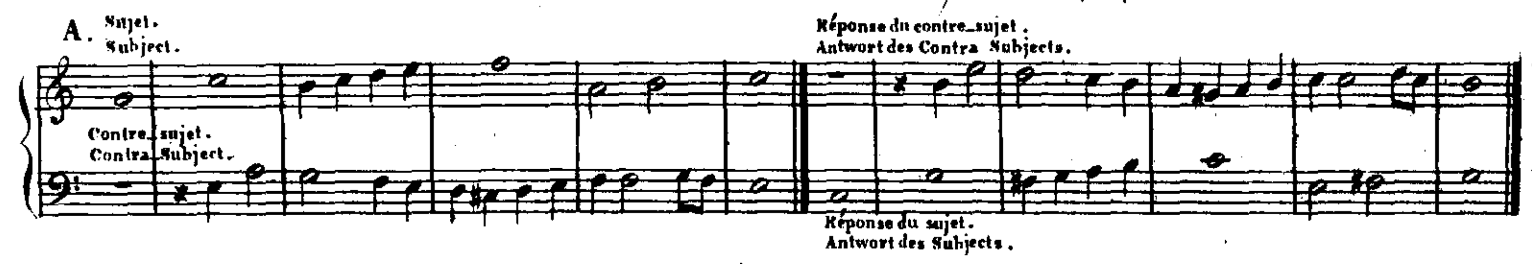
Subject ein wenig *verändern*, wie in N° 3, oder beiläufig so verfahren wie in N° 1 zu sehen ist. Der Tonsetzer ist Herr, sein zweites Subject zu verändern, oder ein anderes zu erfinden, was immer möglich ist, in dem man 2,3,4 und mehr verschiedene Contrasubjecte erfinden, und sodann das in jeder Hinsicht vortheilhafteste auswählen kann.

Wenn die beiden Subjecte, so wie ihre Antworten, geregelt sind, so bildet man den Fugenstoff.

Die Stretto's, die Jmitationen und die theilweisen Entwicklungen machen sich hauptsächlich mit dem Hauptsubject, das heisst, mit jenem, welches eine regelmässige Antwort hat; aber man kann auch diese Arbeit mit dem Contrasubjete unternehmen, wenn man es thunlich findet: dieses besonders in dem Falle, wenn das Contrasubject einen reichhaltigeren, interessanteren, originelleren Stoff liefert als das Hauptthema. Wenn z: B: das Hauptsubject ein Choral wäre, so müsste man vorzugsweise das, vielleicht interessantere Contrasubject zu den Jmitationen und theilweisen Entwicklungen (Durchführungen) verwenden. Der Fugenstoff, den die beiden Subjecte liefern, ist sehr oft allzu reichhaltig; in solchem Falle wählt man das geistreichste und unterdrückt den Rest.

Die zwei Subjecte gehen meistens mit einander; aber es ist erlaubt, im Lauf der Fuge und nach der Exposition, dieselben auch vereinzelt zu behandeln, vorausgesetzt, dass sie sich bisweilen vereinigen. Hier sind die Zusammenstellungen, deren die beiden Subjecte, zusammen und einzeln im Allgemeinen fähig sind:

1tens Die beiden Subjecte vereinigt, so wie man sie sich bei der Erfindung gedacht hat, werden in der Exposition, in der Contraexposition, und dann in der Folge noch ein paarmal angewendet. Hier sind zwei Subjecte, welche uns dazu dienen werden, die nöthigen Beispiele über die verschiedenen Zusammenstellungen, deren sie fähig sind, zu liefern:
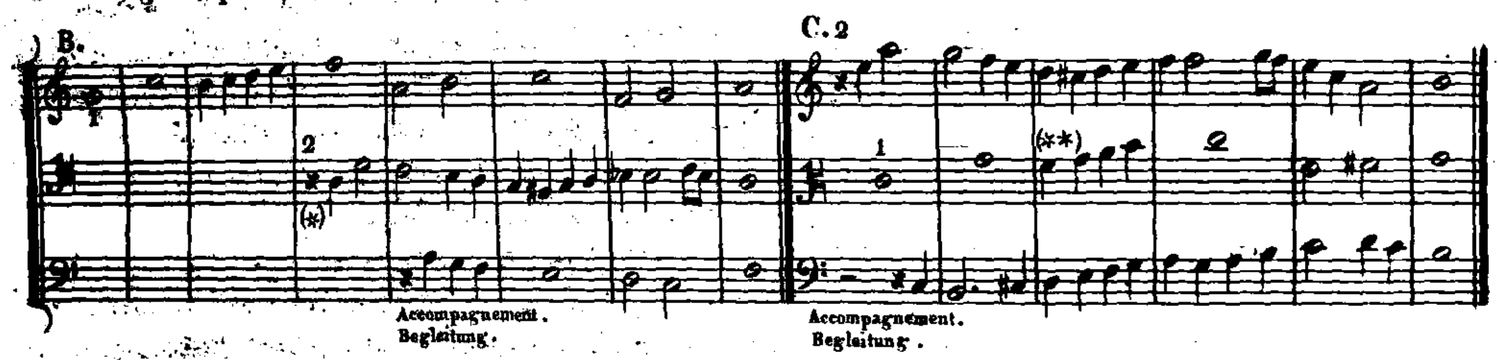


Dans cet exemple, le contre-sujet entre une mesure plus tard que le sujet principal. La réunion de deux sujets a donc lieu ici à la distance d'une *mesure*, que nous appellerons par cette raison *distance primitive*. Il arrive quelquefois que l'on change cette distance dans le courrant de la fugue, c'est à dire que le contre-sujet,

Jn diesem Beispiele tritt das Contrasubject um einen Takt später ein, als das Hauptsubject. Demnach hat hier die Vereinigung zweier Subjecte in der Entfernung eines *Taktes* statt, welche wir aus diesem Grunde die *ursprüngliche Entfernung* nennen wollen. Es ereignet sich manchmal, dass man im Laufe der Fuge diese Entfernung verändert, das heisst, dass

pour se réunir au sujet, entre plus tard ou plus tôt que dans l'origine, p: e:

das Contrasubject, um sich mit dem Subjecte zu vereinigen, später oder früher eintritt, als es ursprünglich geschah, z:B:
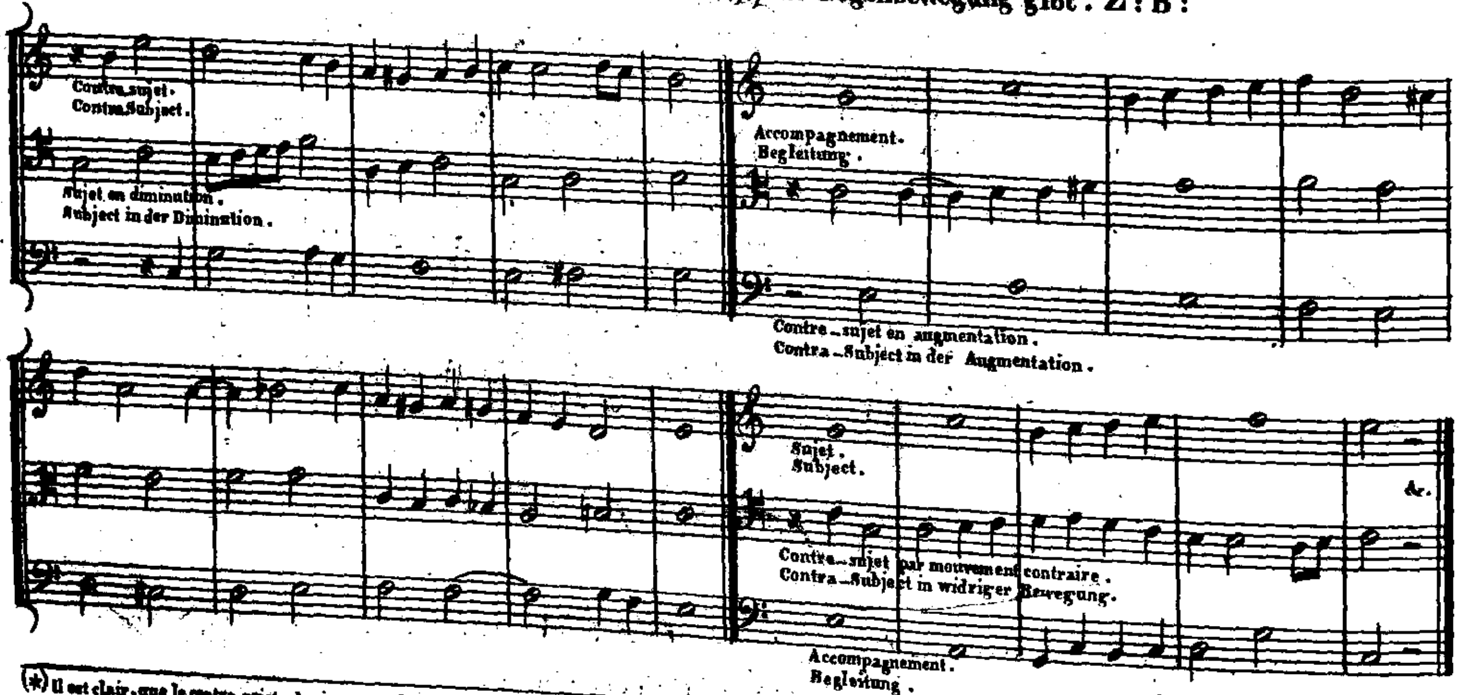


Dans l'exemple B, le contre-sujet n'entre que trois mesures plus tard, et dans l'exemple C il entre déjà dans la première mesure, pour s'unir avec le sujet. Les deux sujets sont en contre-point *dans leur distance primitive* (comme dans l'exemple A,) parce qu'il faut les renverser. C'est à cette dernière distance qu'on les emploie dans l'exposition de la fugue, et le plus souvent aussi dans la contre-exposition. Mais quand la distance primitive est changée (comme dans l'exemple B et C,) les deux sujets n'ont pas besoin d'être en contre-point, parce qu'il n'y a pas d'obligation de les renverser dans ce cas là. C'est avec ces distances accidentelles que l'on peut aussi employer la réunion des deux sujets dans le courrant de la fugue.

On peut aussi réunir les deux sujets en mettant l'un en augmentation ou en diminution, ou en employant l'un par mouvement contraire, n'importe la distance. Par exemple:

Jn dem Beispiele B tritt das Contrasubject erst drei Takte später, und im Beispiele C schon in dem ersten Takte ein, um sich mit dem Hauptsubject zu vereinigen. Die beiden Subjecte sind, *in ihrer ursprünglichen Entfernung* (wie im Beispiele A) im Contrapunkt, weil man sie umkehren muss. Jn dieser letzten Entfernung ists, dass man sie in der Exposition, und meistens auch in der Contraexposition der Fuge anwendet. Aber wenn die ursprüngliche Entfernung verändert ist, (wie im Beispiele B und C) so brauchen die zwei Subjecte nicht im Contrapunkt zu seyn, weil in diesem Falle keine Verbindlichkeit obwaltet, sie umkehren zu müssen. Auch mit diesen zufälligen Entfernungen kann man die Vereinigung der beiden Subjecte im Laufe der Fuge anwenden.

Noch kann man auch die beiden Subjecte vereinigen, indem man das eine in der Augmentation oder Diminution setzt, oder indem man dem einen, (gleichviel in welcher Entfernung,) die Gegenbewegung gibt. Z: B:



(*) Il est clair, que le contre-sujet, dans ce cas, n'a pas besoin de faire les mêmes notes que dans l'exemple A; il suffit que le contre-sujet se reconnaisse.
(**) Cette note est FA♯ dans l'origine; mais dans cette sorte de combinaison, on prend indifféremment FA♮ ou FA♯, selon que l'harmonie l'exige.

(*) Es ist klar, dass das Contrasubject in diesem Falle nicht nöthig hat, dieselben Noten zu nehmen, wie im Beispiele A; es reicht hin, wenn das Contrasubject erkennbar bleibt.
(**) Diese Note ist ursprünglich FIS; aber in dieser Art von Zusammenstellung nimmt man beliebig F oder FIS, je nachdem die Harmonie es verlangt.

Dans toutes ces exemples (où les deux sujets ne se trouvent pas en contre_point) il n'est pas nécessaire, et même il est souvent impossible d'employer les sujets en entiers. Il suffit d'en prendre les premières mesures, ou les premières notes. Voici les autres combinaisons :

2° Le sujet isolé, c'est à dire sans être accompagné du contre_sujet.

3° Le contre-sujet seul, c'est à dire séparé du sujet principal. On sépare un sujet de l'autre, de temps en temps, pour l'accompagner par une harmonie plus variée et plus libre.

4° Les Strettos ou imitations avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple.

5° Les Strettos ou imitations avec le sujet principal, mais accompagné par le contre_sujet. P: e :
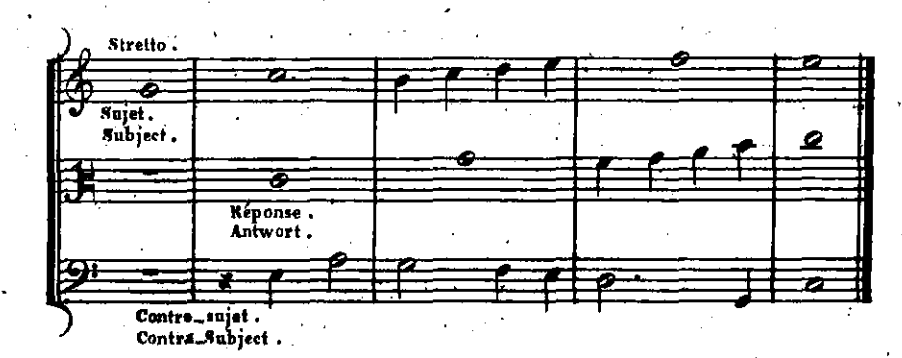
Jn allen diesen Beispielen, (wo die beiden Subjecte sich nicht im Contrapunkt befinden,) ist es nicht nothwendig, und auch oft gar nicht möglich, die Subjecte vollständig anzuwenden. Es reicht hin, davon die ersten Takte, oder die ersten Noten zu nehmen. Hier folgen die andern Zusammenstellungen :

2tens Das Subject allein für sich, das heisst, ohne vom Contrasubject begleitet zu werden.

3tens Das Contrasubject allein, das heisst, von dem Hauptsubject getrennt. Man trennt bisweilen das eine Subject von dem andern, um eine mehr veränderte und freiere Begleitung anzuwenden.

4tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Hauptsubject, wie in der einfachen Fuge.

5tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Hauptsubject, aber von dem Contrasubject begleitet. Z: B:
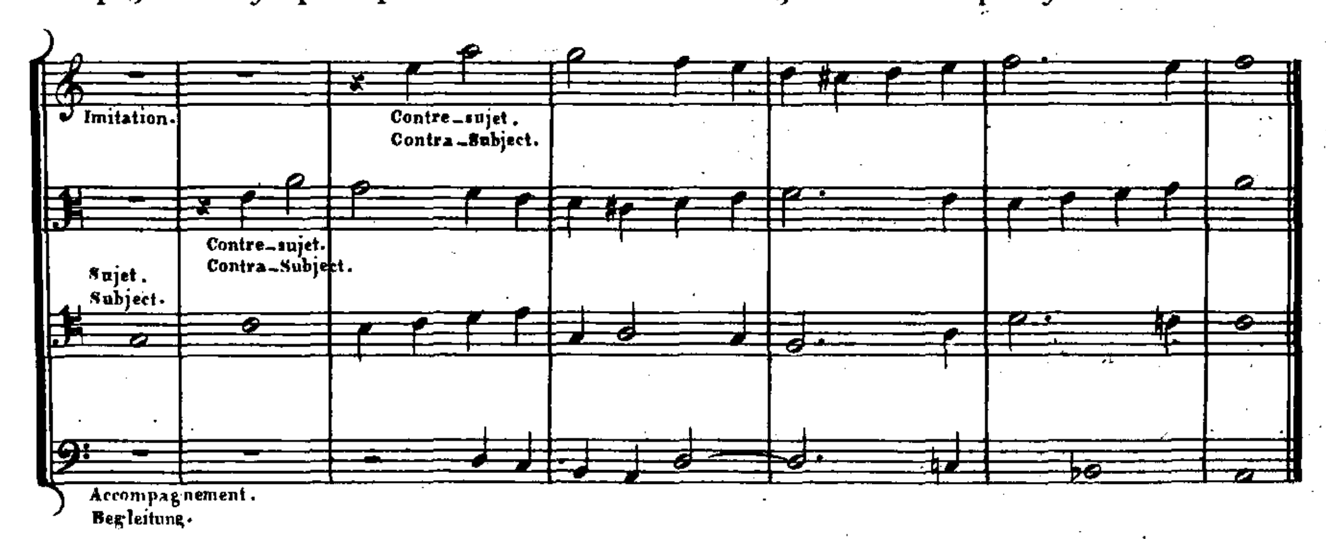


6° Les Strettos ou imitations avec le contre_sujet seul, comme dans la fugue simple.

7° Les Strettos ou imitations avec le contre_sujet, mais accompagnés du sujet principal. P: e :

6tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Contrasubject allein, wie in der einfachen Fuge.

7tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Contrasubject, aber begleitet vom Hauptsubject. Z:B:

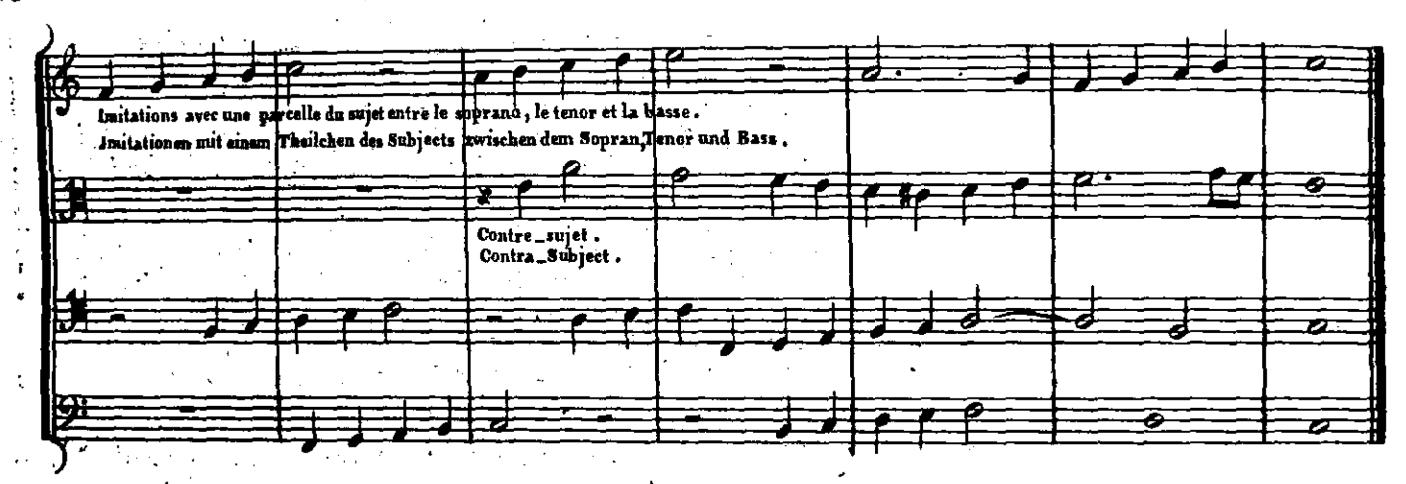


8° Les développemens partiels avec le sujet principal seul, comme dans la fuge simple.

9° Les développemens partiels avec le sujet principal, mais accompagnés du contre_sujet. P: e :

8tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Hauptsubject allein, wie in der einfachen Fuge.

9tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Hauptsubject, aber von dem Contrasubject begleitet. Z: B:



On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le contre_sujet par un fragment du sujet principal en imitation.

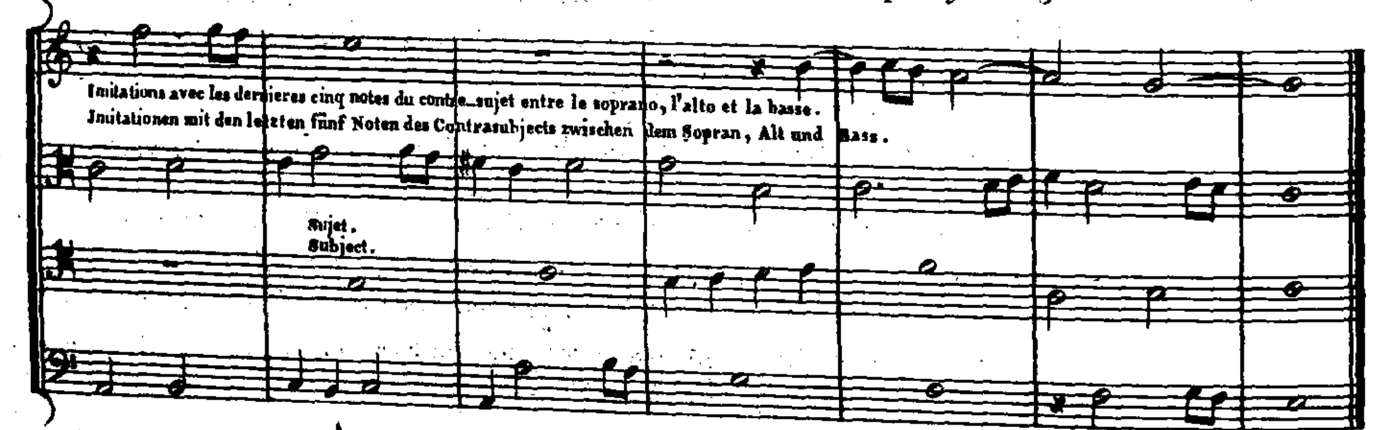
10° Les développemens partiels avec le contre_sujet seul, comme dans la fugue simple.

11° Les développemens partiels avec le contre_sujet, mais accompagnés du sujet principal. P: e:

Diese Aufgabe wird sehr leicht erfüllt, wenn man das Contrasubject durch ein Theilchen des Hauptsubjects imitationsweise begleitet.

10tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Contrasubject allein, wie in der einfachen Fuge.

11tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Contrasubject, aber vom Hauptsubject begleitet. Z: B:
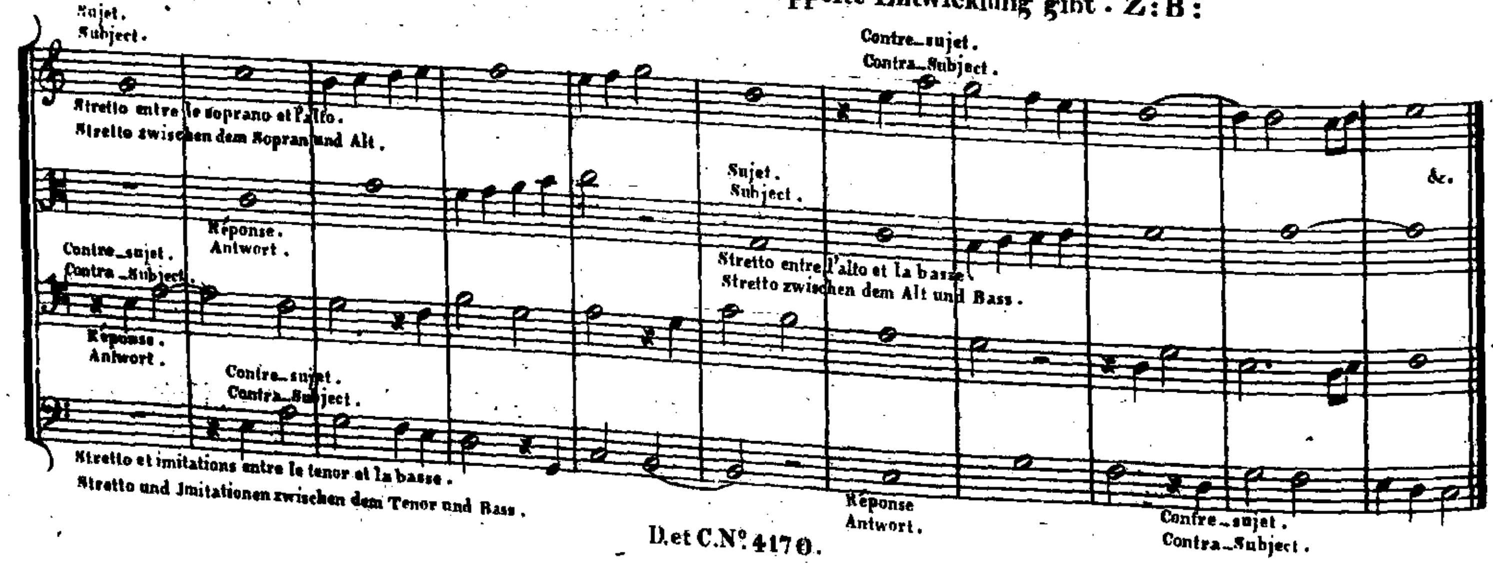


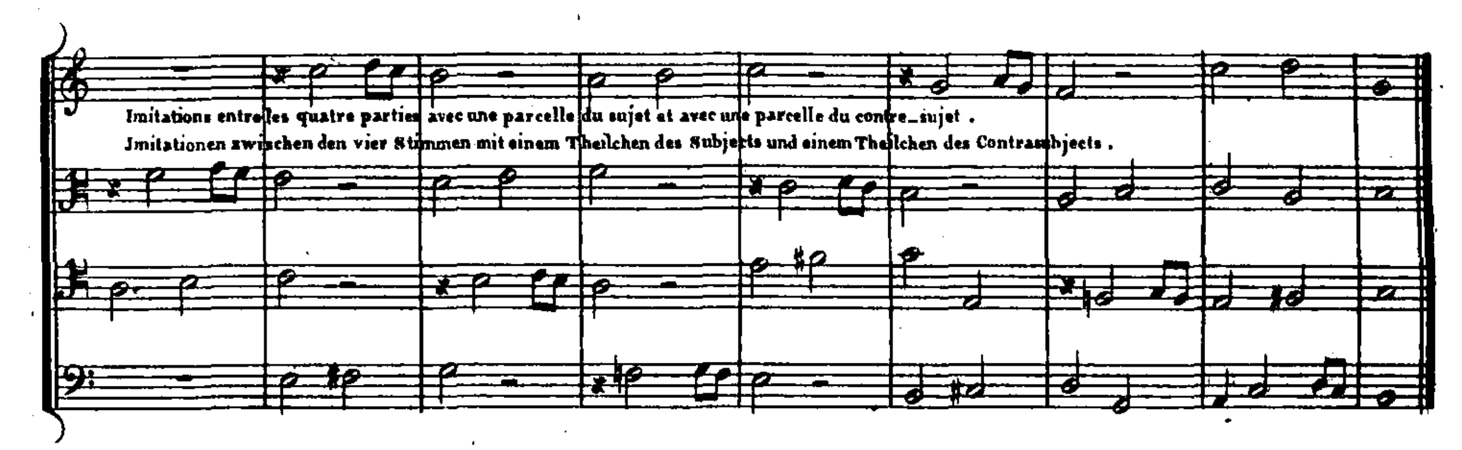
On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le sujet par un fragment du contre_sujet en imitation, comme dans l'exemple précédent.

12° Strettos ou imitations, ou développemens partiels avec les deux sujets en même temps, ce qui donne par conséquent un double-Stretto, ou une double_imitation, ou un développement double. P: e:

Auch diese Aufgabe ist leicht zu erfüllen, wenn man das Hauptsubject durch ein Theilchen des Contrasubjects imitationsweise, wie im vorhergehenden Beispiele, accompagnirt.

12tens Strettos, oder Jmitationen, oder theilweise Entwicklungen mit beiden Subjecten zu gleicher Zeit, was folglich eine Doppel-Engführung, oder eine Doppel-Jmitation, oder eine doppelte Entwicklung gibt. Z: B:





Observation sur les 12 numéros précédents.

Il est important pour un compositeur de connaître toutes ces combinaisons ; mais il n'est pas toujours possible, ni nécessaire, de les employer toutes dans une fugue, sans la prolonger outre mesure. Les deux sujets ne se prêtent pas toujours à ce nombre de combinaisons. Ainsi, il suffit d'en employer seulement une partie ; celle par exemple qui est la plus saillante, ou celle à laquelle les deux sujets se prêtent le mieux.

Bemerkung, über die vorstehenden zwölf Numern.

Es ist für den Tonsetzer wichtig, alle diese Zusammenstellungen zu kennen ; aber es ist nicht immer möglich, auch nicht immer nothwendig, dieselben alle in einer Fuge anzuwenden, da man sie sonst über alles Mass ausdehnen müsste. Die beiden Subjecte eignen sich auch nicht immer zu dieser ganzen Anzahl von Combinationen. Demnach reicht es hin, nur einen Theil derselben anzuwenden ; jenen z : B : , welcher der geistreichste ist, oder jenen, zu welchem sich die beiden Subjecte am bessten eignen.

De l'exposition d'une fugue à deux sujets.
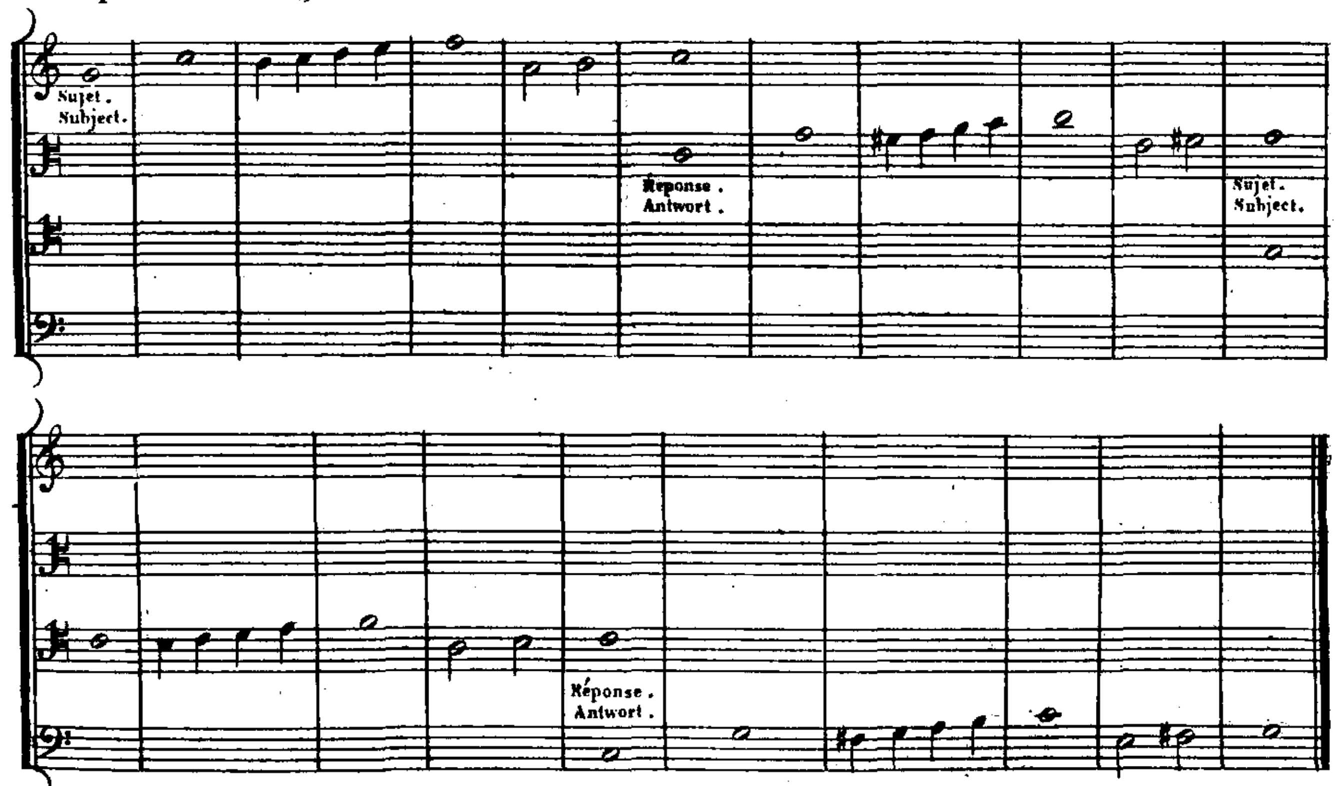
La meilleure exposition d'une fugue à deux sujets et à quatre parties est la suivante :

1º On fait d'abord entrer successivement les quatre parties avec le sujet principal, comme dans la fugue simple, et d'après la même règle. P: e :

Von der Exposition einer Fuge mit zwei Subjecten.
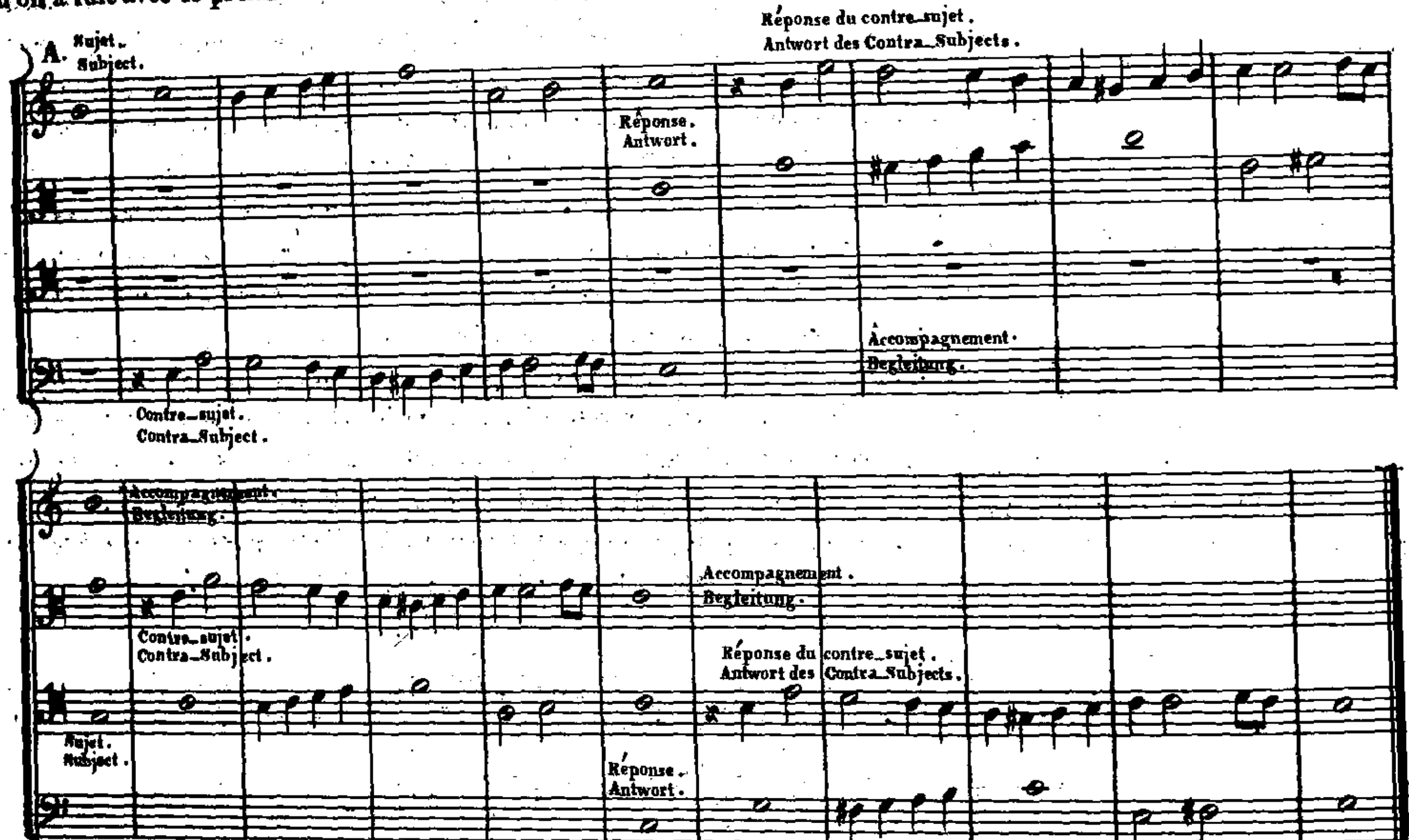
Die besste Exposition einer Fuge mit zwei Subjecten (also einer DOPPELFUGE) ist die folgende :

1tens Man lässt anfangs das Hauptsubject in allen vier Stimmen, so wie in der einfachen Fuge, und nach denselben Regeln, eintreten. Z : B :



2° On revient ensuite sur ses pas pour accompagner le sujet par son contre-sujet, et faire avec celui-ci ce qu'on a fait avec le premier. P: e:

2tens Man kehrt hierauf wieder zurück, um das Subject mit seinem Contrasubject zu begleiten, und mit diesem eben so zu verfahren, wie mit dem ersten. Z: B:



Dans cette exposition chaque partie fait entendre les deux sujets. Ainsi dans une fugue double, il y a deux expositions simultanées.

3° On revient pour la seconde fois sur ses pas, pour remplir les mesures vides, en y mettant des notes accompagnant les deux sujets pour compléter plus ou moins les accords et entretenir le mouvement. En cherchant cet accompagnement, il faut observer:

A.) Que l'on doit d'abord entendre les deux sujets seuls, sans nul autre accompagnement;

B.) Qu'une partie quelconque ne peut s'annoncer pour la première fois qu'avec l'un des deux sujets;

C.) Que chaque répercussion de l'un ou de l'autre sujet doit être précédée (autant que possible) d'un silence;

D.) Que cet accompagnement doit être fait avec une grande simplicité pour ne pas nuire aux sujets, et pour ne pas faire soupçonner plus de deux sujets.

Ces deux sujets doivent attirer continuellement l'attention sur eux, et predominer sans cesse durant la fugue entière. Aussi est-il nécessaire que le compositeur ne néglige rien pour les rendre interressants: lorsque les sujets sont manqués, on peut dire hardiment que la fugue l'est également.

In dieser Exposition lässt jede Stimme die beiden Subjecte hören. Demnach gibt es in einer Doppelfuge zwei vereinigte Expositionen.

3tens Man kehrt zum zweitenmal zurück, um die leeren Takte auszufüllen, indem man da Noten setzt, welche beide Subjecte begleiten, um mehr oder weniger die Accorde zu vervollständigen, und die Bewegung zu unterhalten. Beim Aufsuchen dieser Begleitung muss man beobachten;

A.) Dass man anfangs die beiden Subjecte allein, ohne alle andere Begleitung, hören lassen muss;

B.) Dass jede Stimme ohne Ausnahme sich das erstemal nur mit dem einen von beiden Subjecten ankündigen muss;

C.) Dass jeder Wiederhohlung des einen oder andern Subjects so viel als möglich, Pausen vorangehen müssen;

D.) Dass die Begleitung sehr einfach gesetzt seyn muss, um nicht den Subjecten zu schaden, und um nicht etwa mehr als zwei Subjecte erwarten zu lassen.

Diese zwei Subjecte müssen stets alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und durch die ganze Fuge unaufhörlich vorherrschen. Auch ist nöthig, dass der Tonsetzer nichts versäume, um sie anziehend zu machen: wenn die Subjecte misslungen sind, so kann man kühn behaupten, dass die ganze Fuge es gleichfalls ist.

Quand le sujet principal d'une fugue vocale parcourt une étendue de notes assez considerable, (p:e : celle d'une octave) il est bon que le contre-sujet en ait une moins grande (de 4te, de 5te, ou tout au plus de 6te,) sans quoi l'on s'expose (surtout en promenant les sujets dans les différents tons relatifs) à outre-passer le diapason naturel des voix, c'est-à-dire les faire chanter trop haut ou trop bas, sans compter le croisement des parties qui en résulte, surtout lorsque le contre-point des sujets est à la 15me au lieu d'être à l'octave. C'est par cette raison que les deux sujets se croisent momentanément dans l'exposition précédente, en partant de la première réponse. Quoique cela ne soit pas une faute, il vaut mieux l'éviter quand on le peut. Voici une autre exposition (faite toujours d'après les mêmes principes) avec les deux sujets précédents, conçue de manière à ce que les sujets ne se croisent pas. On y a ajouté les accompagnemens nécessaires :

Wenn das Hauptsubject einer Vocalfuge einen etwas beträchtlichen Tonumfang durchläuft, (z:B : den Umfang einer Octave,) so ist es gut, wenn das Contrasubject einen geringeren (etwa von 4, 5, oder höchstens 6 Stufen) hat, weil man sich sonst, (besonders bei der Durchführung der Subjecte in den verschiedenen verwandten Tonarten) dem Fehler aussetzt, den natürlichen Stimmumfang zu überschreiten, das heisst, dass man sonst die Stimmen zu hoch und zu tief singen lassen müsste, ohne zu rechnen, dass auch hieraus ein Kreuzen der Stimmen entsteht, besonders wenn der Contrapunkt der Subjecte, anstatt in der Octave, in der Quindecime ist. Aus diesem Grunde geschieht es, dass sich die beiden Subjecte in der vorhergehenden Exposition vom Anfang der ersten Antwort hie und da kreuzen. Wiewohl das kein Fehler ist, so ist es doch besser, wenn man ihn, wo möglich, vermeidet. Hier folgt eine andere, (stets nach denselben Grundsätzen gebildete) Exposition der beiden vorigen Subjecte, auf solche Art gebildet, dass die Subjecte sich nicht kreuzen. Die nöthige Begleitung ist hier beigefügt worden :

B. Exposition précédente retouchée.
Die vorhergehende, aber verbesserte Exposition.

Il faut éviter aussi, autant que possible, qu'un sujet, en entrant, fasse l'unisson avec l'un des autres parties, parce qu'alors il se confond trop avec elle, ce qui nuit à l'éclat avec lequel il doit chaque fois s'annoncer : mais il est impossible d'observer toujours cette règle ; l'exposition précédente en donne la preuve. Dans la 11me et la 16me mesures de cette exposition, le sujet et sa réponse entrent sur un unisson, inconvénient qui n'existe pas

Man muss auch, so viel als möglich, vermeiden, dass ein Subject, bei seinem Eintritte, mit einer der übrigen Stimmen einen Unison bilde, weil es sich sonst mit derselben zu sehr vermischt, was der Bedeutenheit schadet, mit welcher es sich jedesmal ankündigen soll : doch ist es unmöglich, diese Regel immer zu befolgen ; die vorstehende Exposition gibt davon ein Beispiel. Jm 11ten und 16ten Takte dieser Exposition tritt das Subject und seine Antwort auf einem Unison ein, ein Übelstand,

dans l'exemple A. Malgré ces petites licences les deux expositions sont bonnes, et nous les avons choisies pour avoir l'occasion de faire ces remarques sur l'unisson et sur le croisement des deux sujets. On évitera l'un et l'autre quand on le pourra sans faire des sacrifices plus importants.

Nous sommes maintenant à même de pouvoir analyser la double-fugue suivante, qui a remporté le prix de composition à l'école royale de musique et de déclamation à Paris, en 1822. Elle est de Mr. DANIEL JELENSPERGER, mon élève.

Fugue double

dont le premier sujet a été donné par le juri pour le concours de fugue.

der in dem Beispiel A nicht vorhanden ist. Ungeachtet dieser kleinen Lizenzen sind beide Expositionen gut, und wir haben sie desshalb so gewählt, um Gelegenheit zu haben, diese Bemerkungen über den Unison und über das Kreuzen der beiden Subjecte zu machen. Man hat das eine wie das andere zu vermeiden, wenn man es thun kann ohne grössere Opfer zu bringen.

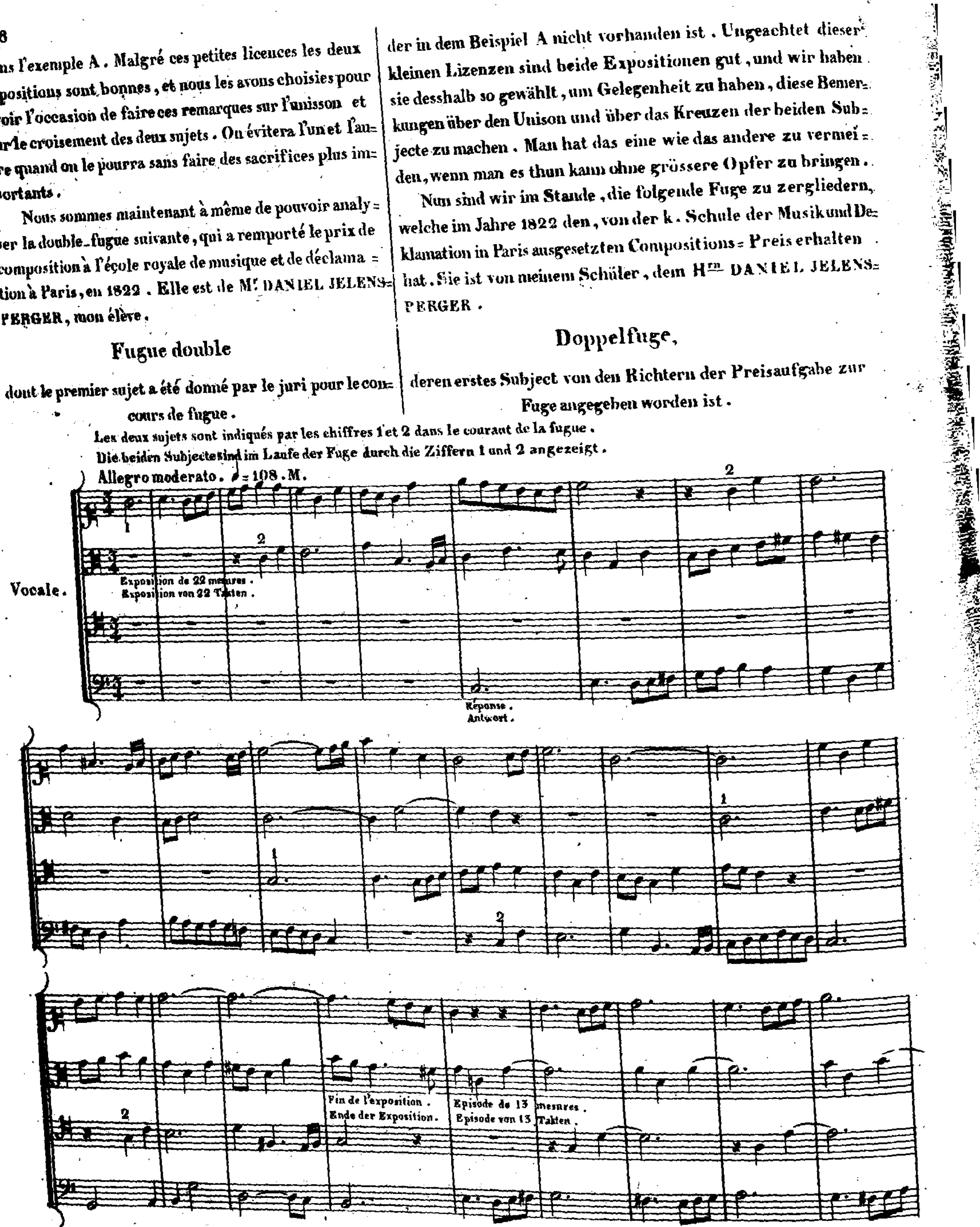
Nun sind wir im Stande, die folgende Fuge zu zergliedern, welche im Jahre 1822 den, von der k. Schule der Musik und Deklamation in Paris ausgesetzten Compositions-Preis erhalten hat. Sie ist von meinem Schüler, dem Hrn. DANIEL JELENSPERGER.
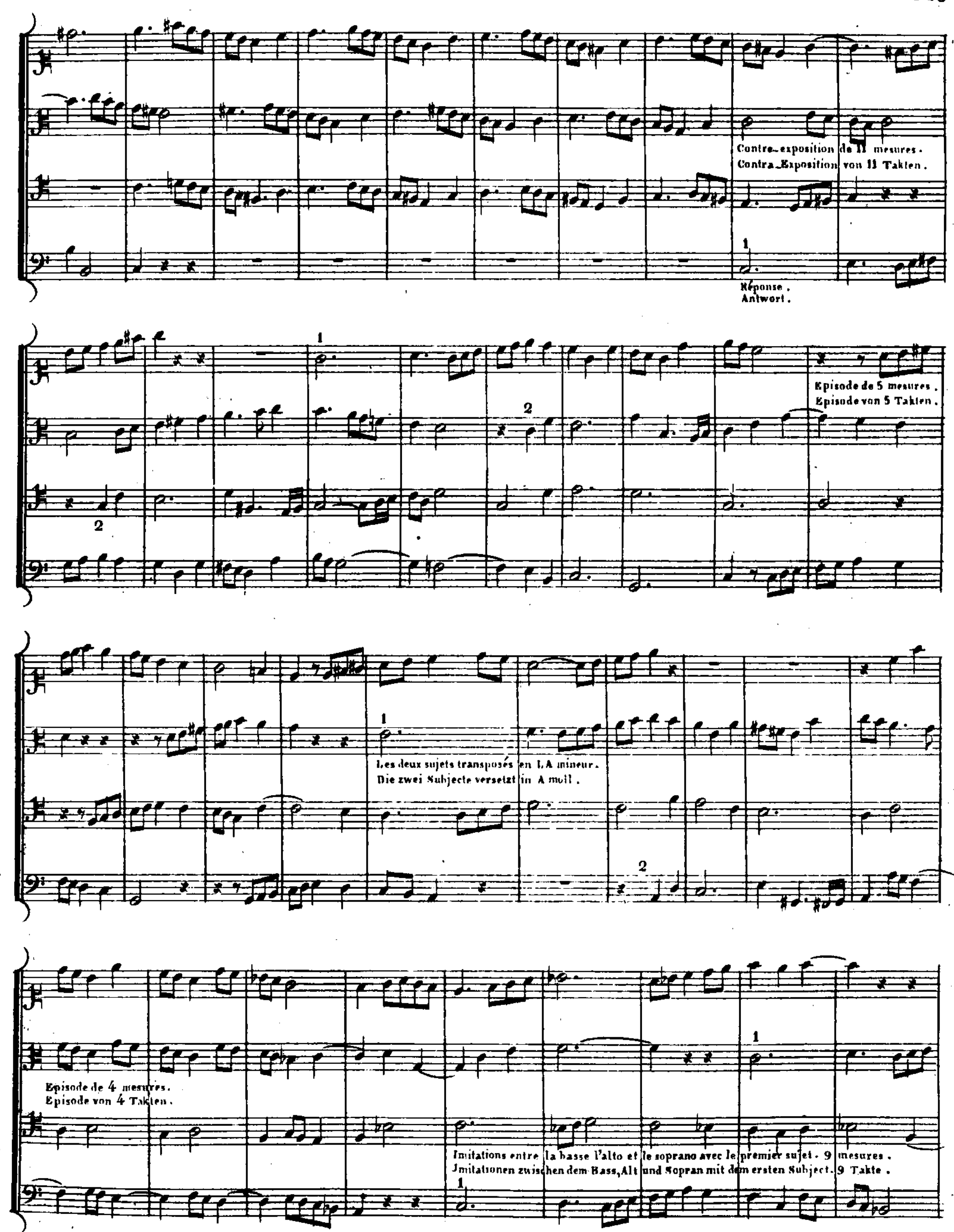
Doppelfuge,
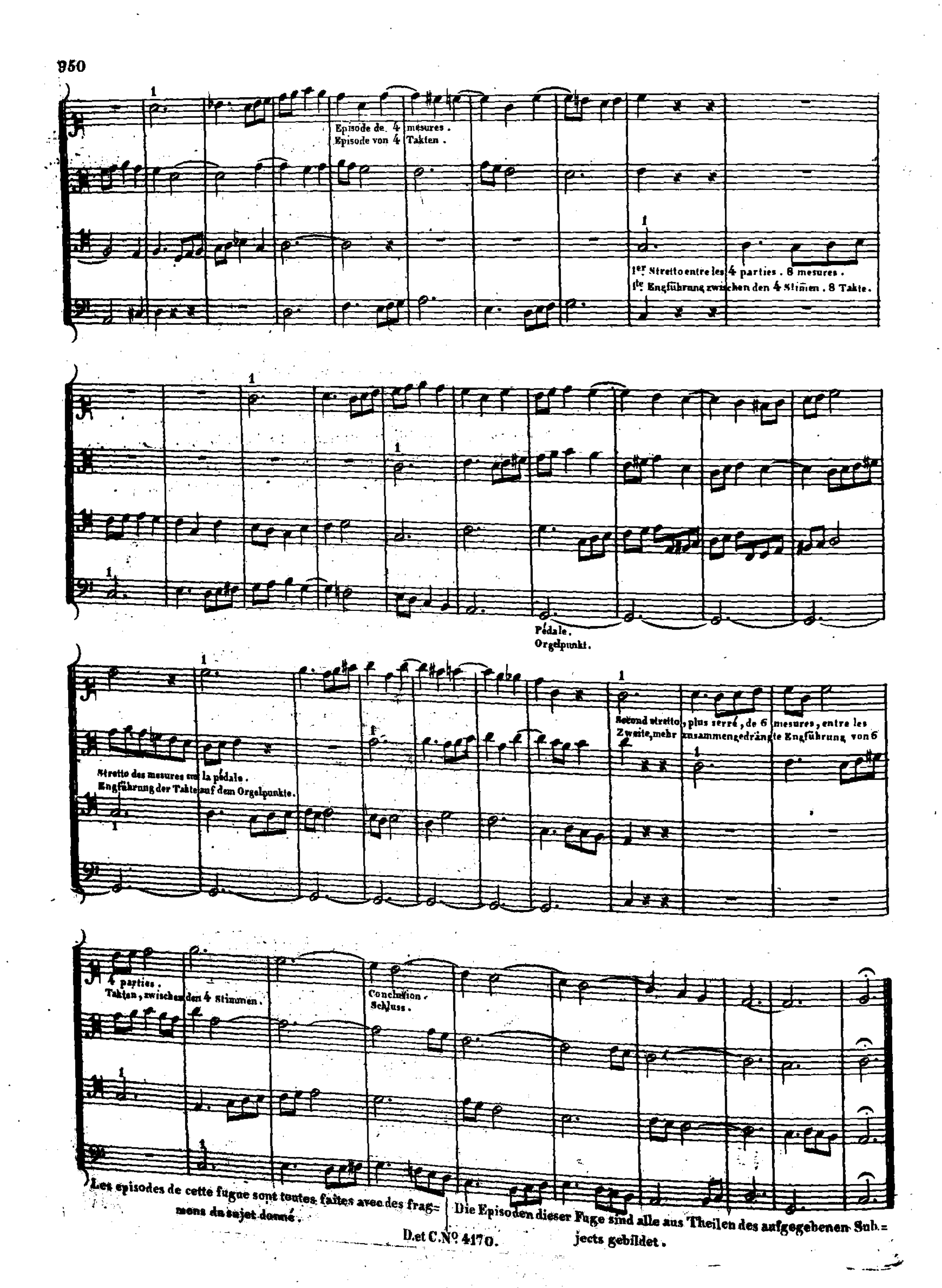
deren erstes Subject von den Richtern der Preisaufgabe zur Fuge angegeben worden ist.

Les deux sujets sont indiqués par les chiffres 1 et 2 dans le courant de la fugue.

Die beiden Subjecte sind im Laufe der Fuge durch die Ziffern 1 und 2 angezeigt.




Contre-exposition de 11 mesures.
Contra-Exposition von 11 Takten.
Réponse.
Antwort.
Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
Les deux sujets transposés en LA mineur.
Die zwei Subjecte versetzt in A moll.
Episode de 4 mesures.
Episode von 4 Takten.
Imitations entre la basse l'alto et le soprano avec le premier sujet. 9 mesures.
Imitationen zwischen dem Bass, Alt und Sopran mit dem ersten Subject. 9 Takte.


Episode de 4 mesures.
Episode von 4 Takten.
1er Stretto entre les 4 parties. 8 mesures.
1te Engführung zwischen den 4 Stimmen. 8 Takte.
Pédale.
Orgelpunkt.
Stretto des mesures sur la pédale.
Engführung der Takte auf dem Orgelpunkte.
Second stretto, plus serré, de 6 mesures, entre les 4 parties.
Zweite, mehr zusammengedrängte Engführung von 6 Takten, zwischen den 4 Stimmen.
Conclusion.
Schluss.
Les episodes de cette fugue sont toutes faites avec des fragmens du sujet donné.
Die Episoden dieser Fuge sind alle aus Theilen des aufgegebenen Subjects gebildet.
D.et C.Nº 4170.

On voit, par cet exemple, que la fugue double et la fugue simple suivent toutes deux la même coupe, qui consiste toujours en exposition, contre-exposition, Strettos et imitations plus ou moins serrés, pédale et conclusion; le tout entre-coupé par des épisodes pris dans les sujets, ou inventés.

On peut aussi modifier une fugue à deux sujets de la manière suivante:

1º L'exposition avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple; un épisode suit cette exposition.

2º La contre-exposition avec le contre-sujet seul, suivie d'un épisode, ensuite:

3º La réunion des deux sujets,(*) dont la répercussion se fera dans quelques tons relatifs; après quoi les Strettos, ou les imitations, la pédale et la conclusion. Voici un exemple de fugue double dans ce genre, dont les deux sujets sont:
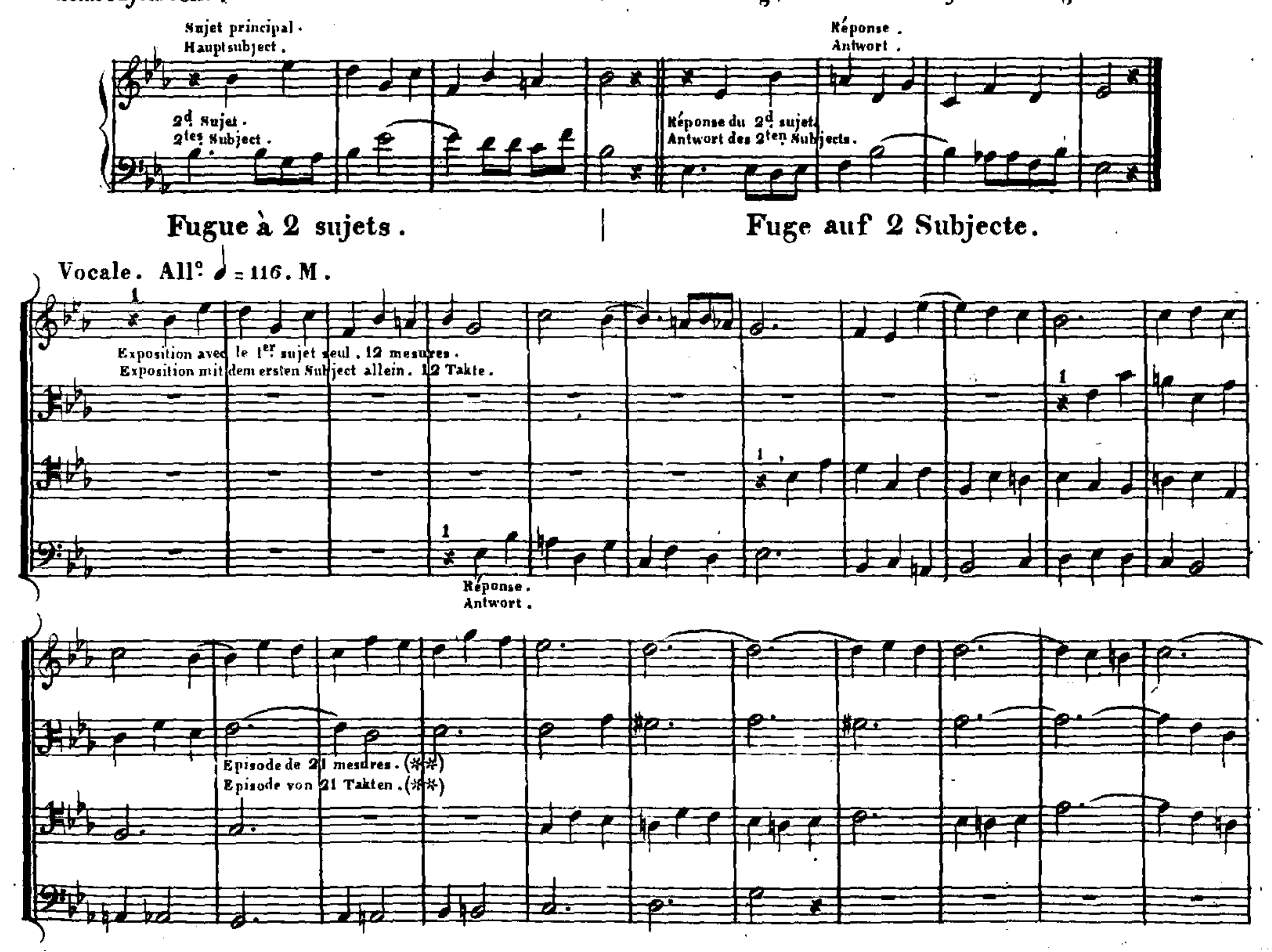
Man sieht aus dieser Fuge, dass die Doppelfuge und die einfache, beide denselben Bau und dieselbe Form haben, welche immerdar aus Exposition, Contraexposition, Engführungen und mehr oder minder zusammengedrängten Jmitationen, aus einem Orgelpunkte und einem Beschluss bestehen; das Ganze durch Episoden unterbrochen, welche entweder aus dem Subject genommen, oder erfunden werden.

Man kann eine Doppelfuge auch auf folgende andere Art gestalten:

1tens Die Exposition mit dem Hauptsubject allein, wie in der einfachen Fuge; eine Episode folgt dieser Exposition.

2tens Die Contraexposition mit dem Contrasubject allein, welcher wieder eine Episode nachfolgt;

3tens Die Vereinigung der beiden Subjecte,(*) deren Wiederhohlung in einigen verwandten Tonarten statt findet; hierauf die Strettos, oder die Jmitationen, den Orgelpunkt und den Beschluss. Hier ist das Beispiel einer Doppelfuge dieser Gattung, deren beide Subjecte die folgenden sind:

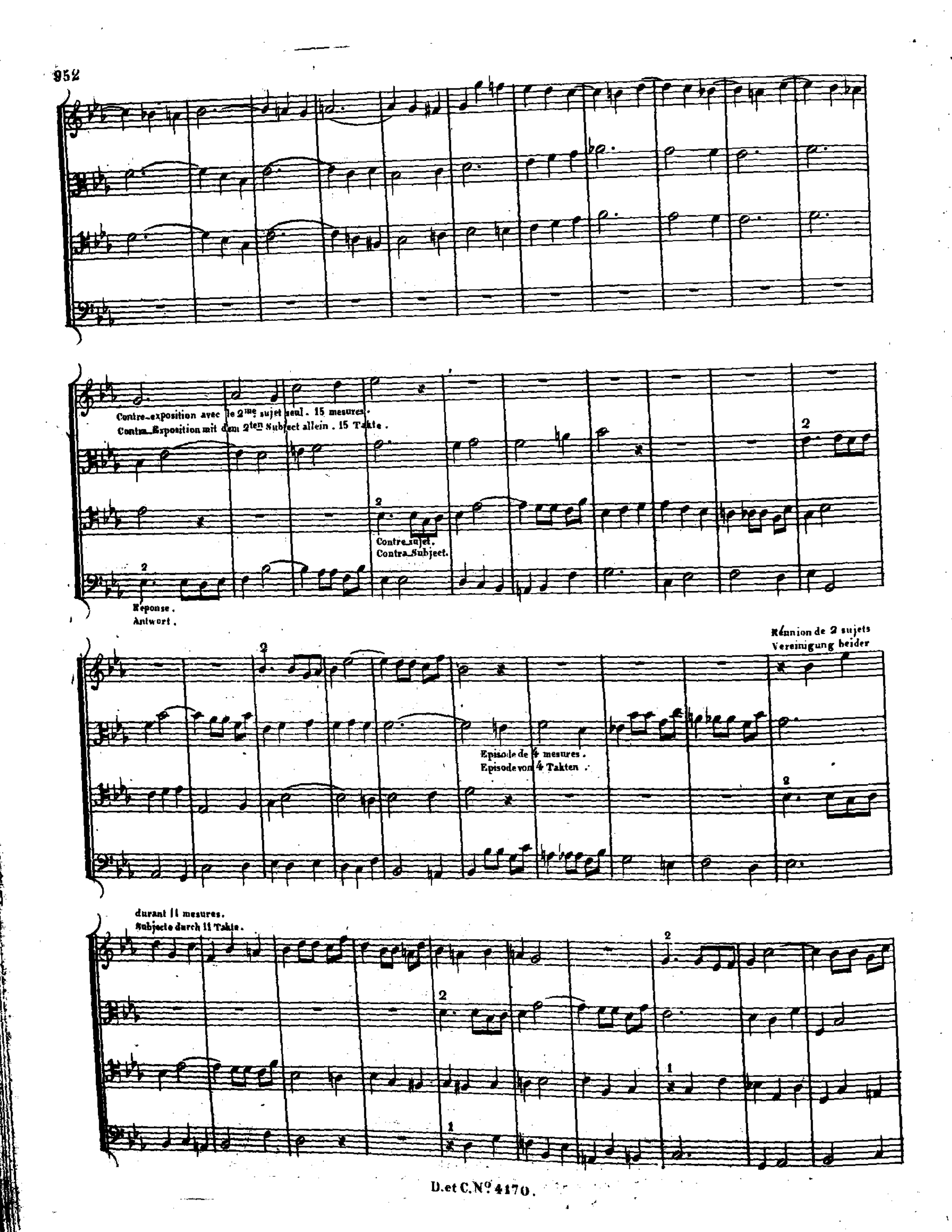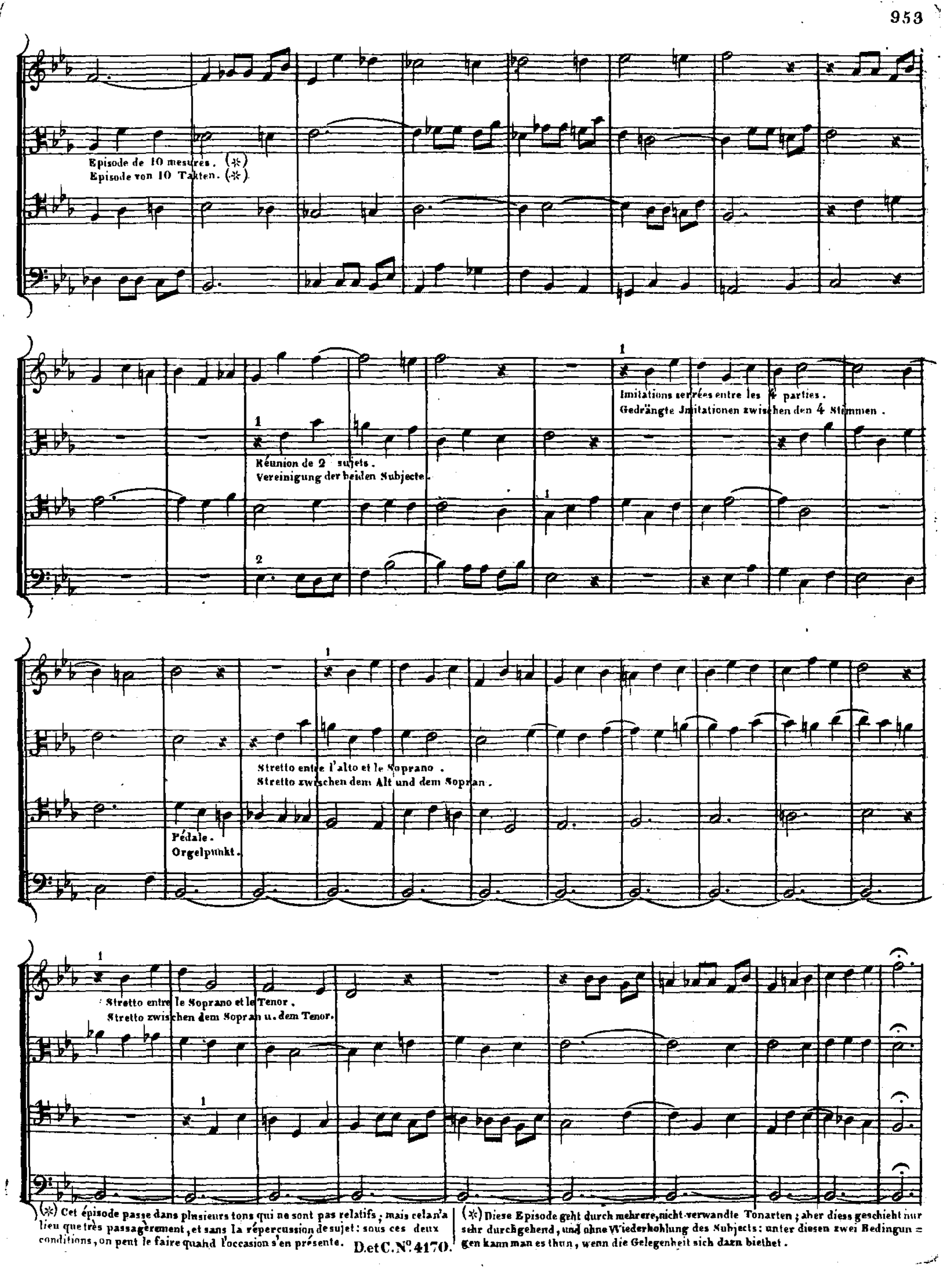


(*) Sans faire une troisième exposition.

(**) Cet épisode est ici plus long qu'à l'ordinaire; c'est pour éloigner davantage le contre-sujet du sujet principal.

(*) Ohne eine dritte Exposition zu machen.

(**) Diese Episode ist hier länger als gewöhnlich; diess geschieht, um das Contrasubject vom Hauptsubject mehr zu entfernen.

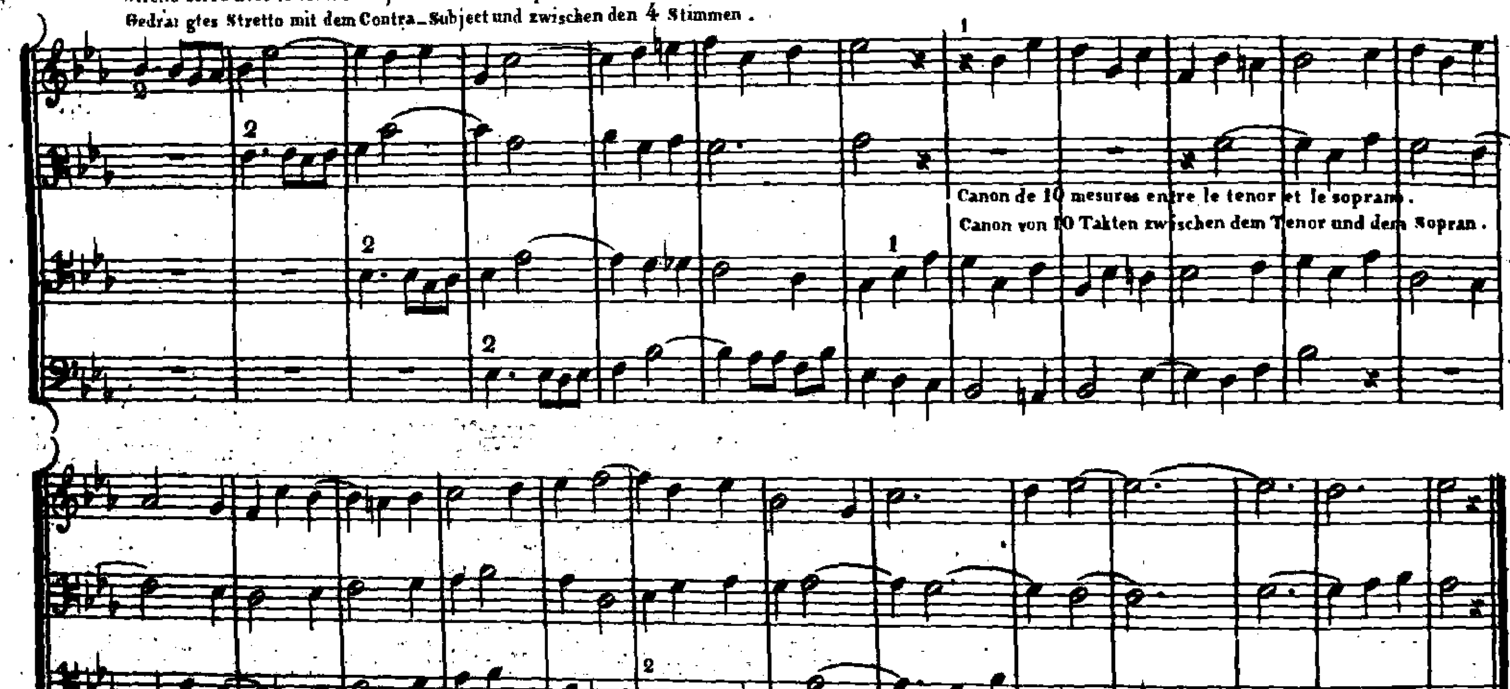

Contre-exposition avec le 2me sujet seul. 15 mesures.
Contra-Exposition mit dem 2ten Subject allein. 15 Takte.
2
Contre-sujet.
Contra-Subject.
Reponse.
Antwort.
Réunion de 2 sujets
Vereinigung beider
Episode de 4 mesures.
Episode von 4 Takten.
durant 11 mesures.
Subjecte durch 11 Takte.



(*) Cet épisode passe dans plusieurs tons qui ne sont pas relatifs; mais cela n'a lieu que très passagèrement, et sans la répercussion de sujet: sous ces deux conditions, on peut le faire quand l'occasion s'en présente.

(*) Diese Episode geht durch mehrere, nicht verwandte Tonarten; aber diess geschieht nur sehr durchgehend, und ohne Wiederhohlung des Subjects: unter diesen zwei Bedingungen kann man es thun, wenn die Gelegenheit sich dazu biethet.

Stretto serré avec le contre-sujet et entre les 4 parties.
Gedrängtes Stretto mit dem Contra-Subject und zwischen den 4 Stimmen.



Cette version, en exposant chaque sujet isolément avant de les réunir, jette plus de varieté dans la fugue double.

Nous avons dit plus haut, que les deux sujets peuvent être aussi en contre-point à la 10me ou en contre-point à la 12me.

Diese Art, wo jedes Subject einzeln und abgesondert eine Exposition erhält, ehe beide vereinigt werden, gibt der Doppelfuge mehr Abwechslung.

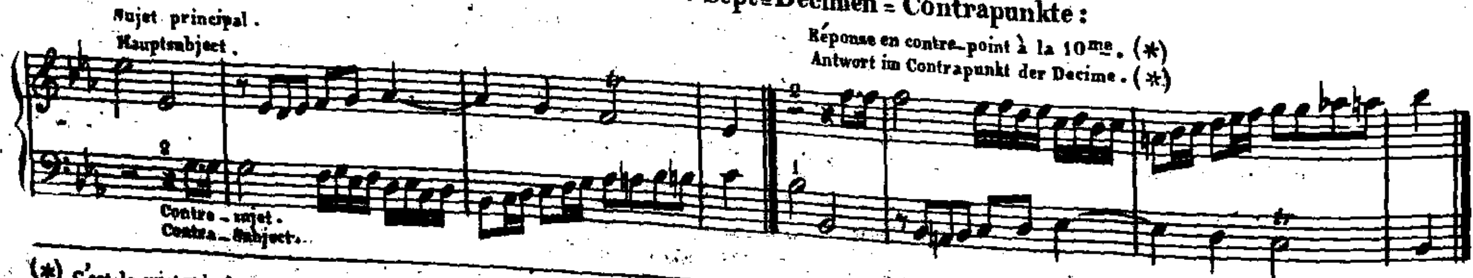
Wir sagten früher, dass die beiden Subjecte auch im Contrapunkt in der Decime oder Duodecime statt finden können.

2. DE LA FUGUE EN CONTRE-POINT À LA DIXIÈME.

Il existe peu de fugues en contre-point à la 10me. Cependant, une fugue de ce genre peut devenir interessante quand on a le bonheur de trouver un contre-point saillant, et que l'on sait en tirer un parti avantageux. On n'a jamais donné des règles sures pour exposer et pour conduire cette sorte de fugue. Elles sont cependant faciles à prescrire. Voici deux sujets, pour une fugue instrumentale, en contre-point à la 10me ou plutôt en contre-point à la 17me:

2. VON DER FUGE IM CONTRAPUNKT IN DER DECIME.

Es gibt nur wenige Fugen im Contrapunkt in der Decime. Aber eine Fuge dieser Gattung kann interessant werden, wenn man das Glück hat, einen geistreichen Contrapunkt zu erfinden, und wenn man ihn gut zu benützen weiss. Man hat noch niemals zuverlässige Regeln aufgestellt, wie die Exposition und Durchführung in dieser Gattung zu bilden sey. Jndessen sind sie leicht festzustellen. Hier sind 2 Subjecte für eine Jnstrumentalfuge im Decimen-Contrapunkte, oder vielmehr im Sept-Decimen-Contrapunkte:



(*) C'est le sujet principal, ou le sujet donné, qui doit avoir une réponse régulière. Le contre-sujet fait sa réponse selon la nature du contre-point.
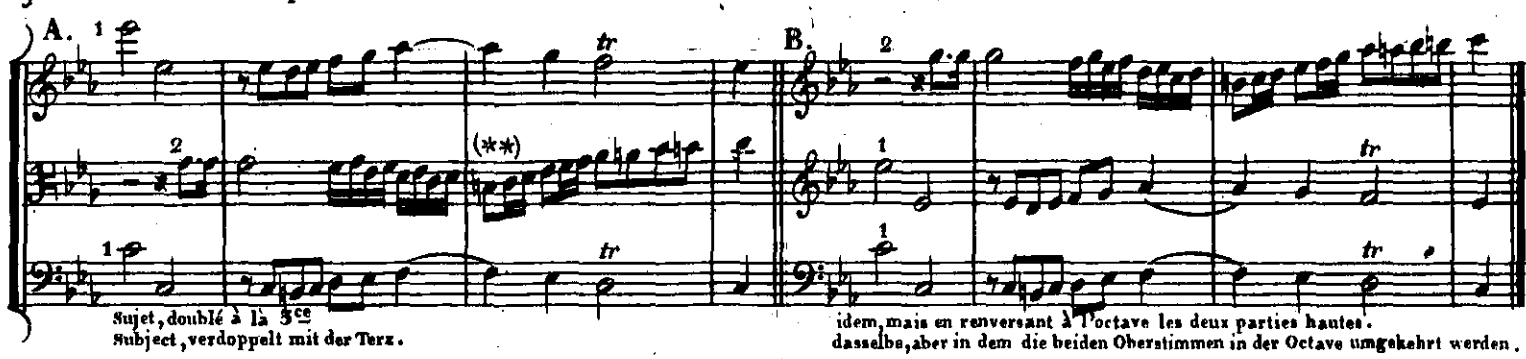
(*) Dieses ist das aufgegebene, oder das Hauptsubject, welches eine regelmässige Antwort haben muss. Das Contrasubject macht seine Antwort nach der Eigenthümlichkeit des Contrapunkts.
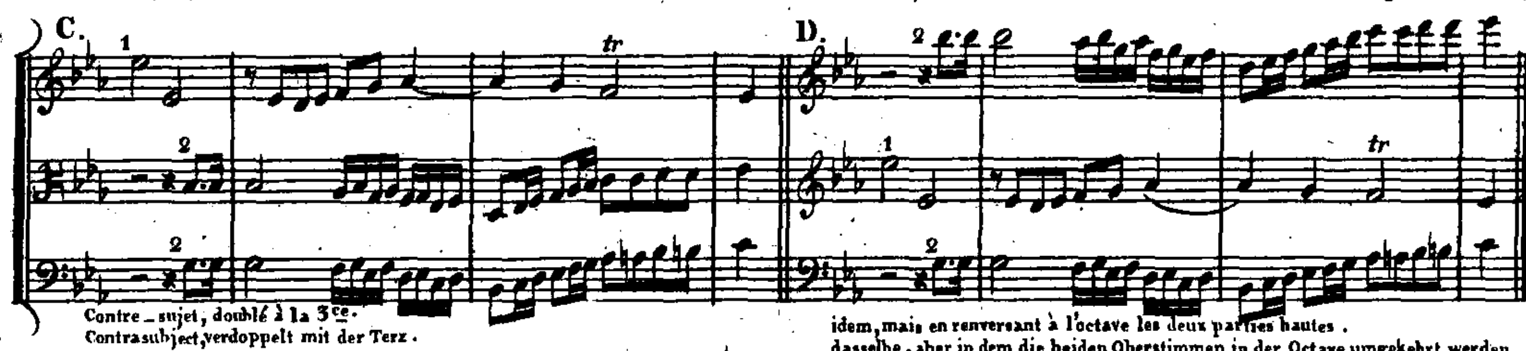
Le contre_sujet joue un rôle assez remarquable dans la réponse, ci dessus. Pour ce convaincre que c'est la vraie réponse, il suffit de se rappeller que, dans ce contre-point, la sixte devient 5te en se renversant.(*) Par conséquent, la sixte *Sol-Mi*, au commencement du sujet, donne la quinte *Si-Fa*, au commencement de la réponse et ainsi de suite.

Les TRIOS que ce contre-point fournit, sont toujours au nombre de quatre. P: e:

Das Contrasubject spielt in dieser vorstehenden Antwort eine ziemlich bemerkenswerthe Rolle. Um sich zu überzeugen, dass dieses die rechte Antwort sey, reicht es hin sich zu erinnern, dass in diesem Contrapunkte die Sext in der Umkehrung zur Quinte wird.(*) Demnach wird die Sext *G-Es* beim Anfang des Subjects, zur Quinte *B-F* beim Anfang der Antwort: und so fort.

Die TRIOS, welche dieser Contrapunkt bildet, sind immer, der Zahl nach, viere. Z: B:





Ce sont ces quatre Trios qui font partie de la matière d'une fugue à la 10me.

L'exposition à quatre parties de cette fugue doit se faire comme il suit:

1° Les deux sujets sans renversemens et seuls;

2° La réponse en contre_point, renversé à la 10me et accompagnée par une 3me partie;

3° Les deux sujets sans renversement, et accompagnés par une 3me partie;

4° La réponse en contre_point, renversé à la 10me et accompagnée par une ou 2 parties.

La contre_exposition n'est pas obligatoire; mais lorsqu'elle a lieu, on commence par la réponse en contre-point renversé à la 10me suivie de deux sujets sans renversement.

Il est bon de choisir le sujet principal de manière à ce qu'il n'éprouve pas de changemens dans la réponse.

L'exposition faite, on tâche de tirer parti des quatre

Diese vier Trios sind es, welche einen Theil des Fugenstoffes in einer Fuge in der Decime bilden.

Die vierstimmige Exposition dieser Fuge muss folgendermassen gebildet werden:

1tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung und allein;

2tens Die Antwort im Contrapunkt, umgekehrt in der Decime und begleitet durch eine dritte Stimme;

3tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung, und durch eine dritte Stimme begleitet;

4tens Die Antwort im Contrapunkt, umgekehrt in der Decime, und begleitet durch eine oder zwei Stimmen.

Die Contraexposition ist nicht unausweichlich nothwendig; aber wenn sie statt findet, so fängt man mit der Antwort im umgekehrten Decimen-Contrapunkt an, worauf die beiden Subjecte ohne Umkehrung folgen.

Es ist gut, wenn man das Hauptsubject dergestalt wählt, dass es in der Antwort keine Änderungen erleiden müsse.

Jst die Exposition vollendet, so trachtet man die 4 Trios

(*) Voyez l'article sur ce contre_point. (pag. 741).

(**) Il y a ici SI♮ tandis que cette note est si♭ dans l'origine. On peut altérer ainsi une note du contre_sujet dans ce contre_point, lorsque la circonstance l'exige: on se trouve ici en ut mineur par l'addition de la basse, qui double le sujet à la 3ce inférieure, ce qui légitime cette altération.

(*) Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. (Seite 741).
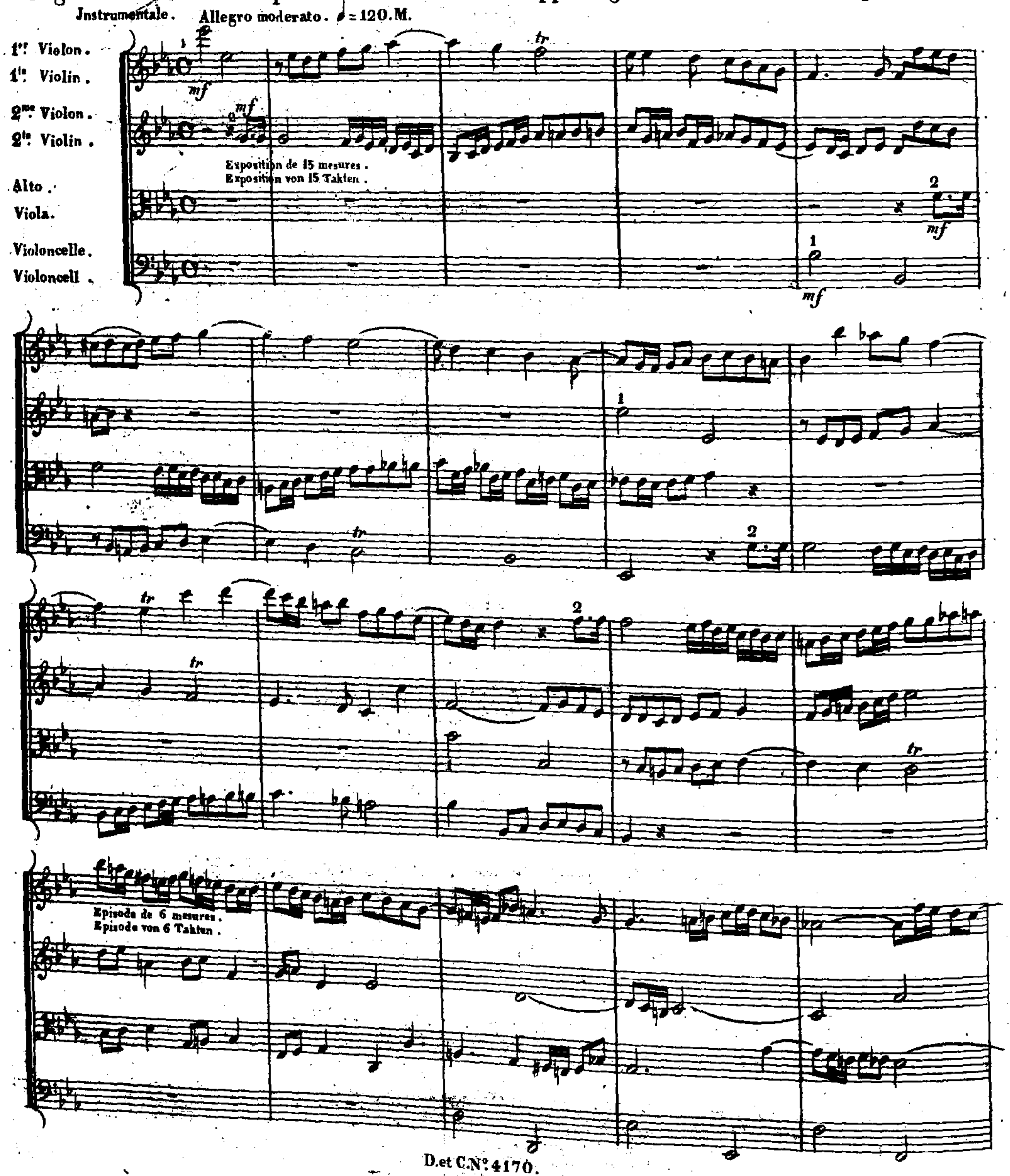
(**) Es steht hier ein H♮, während diese Note ursprünglich B ist. Auf diese Art kann man eine Note des Contrasubjects in diesem Contrapunkte schon verändern, wenn die Umstände es fordern: man befindet sich hier, durch die Mitwirkung des Basses, in C mol, welcher das Subject in der Unterterz verdoppelt; hiedurch wird diese Veränderung gerechtfertigt.

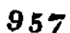
Trios, qu'on sépare par de courts épisodes. Ensuite viennent les Strettos, les imitations, la pédale &c: &c:. Voici une fugue analysée en contre-point à la 10me, faite avec les deux sujets précédens.

zu benützen, welche man durch kurze Episoden von einander trennt. Hierauf folgen die Engführungen, die Jmitationen, der Orgelpunkt &c: &c:. Hier folgt eine zergliederte Fuge im Decimen-Contrapunkt, welche aus den zwei vorhergehenden Subjecten gebildet worden ist.

Fugue double en contre-point à la 10me. Instrumentale.

Doppelfuge im Decimen-Contrapunkt.





Un Trio du contre-point.
Ein Trio des Contrapunkts.

1er Sujet double par des 10mes
1tes Subject verdoppelt durch die Decimen.

Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.

2me Trio du contre-point.
2tes Trio des Contrapunkts.

1er Sujet doublé par des 10mes
1tes Subject verdoppelt durch die Decimen.

Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
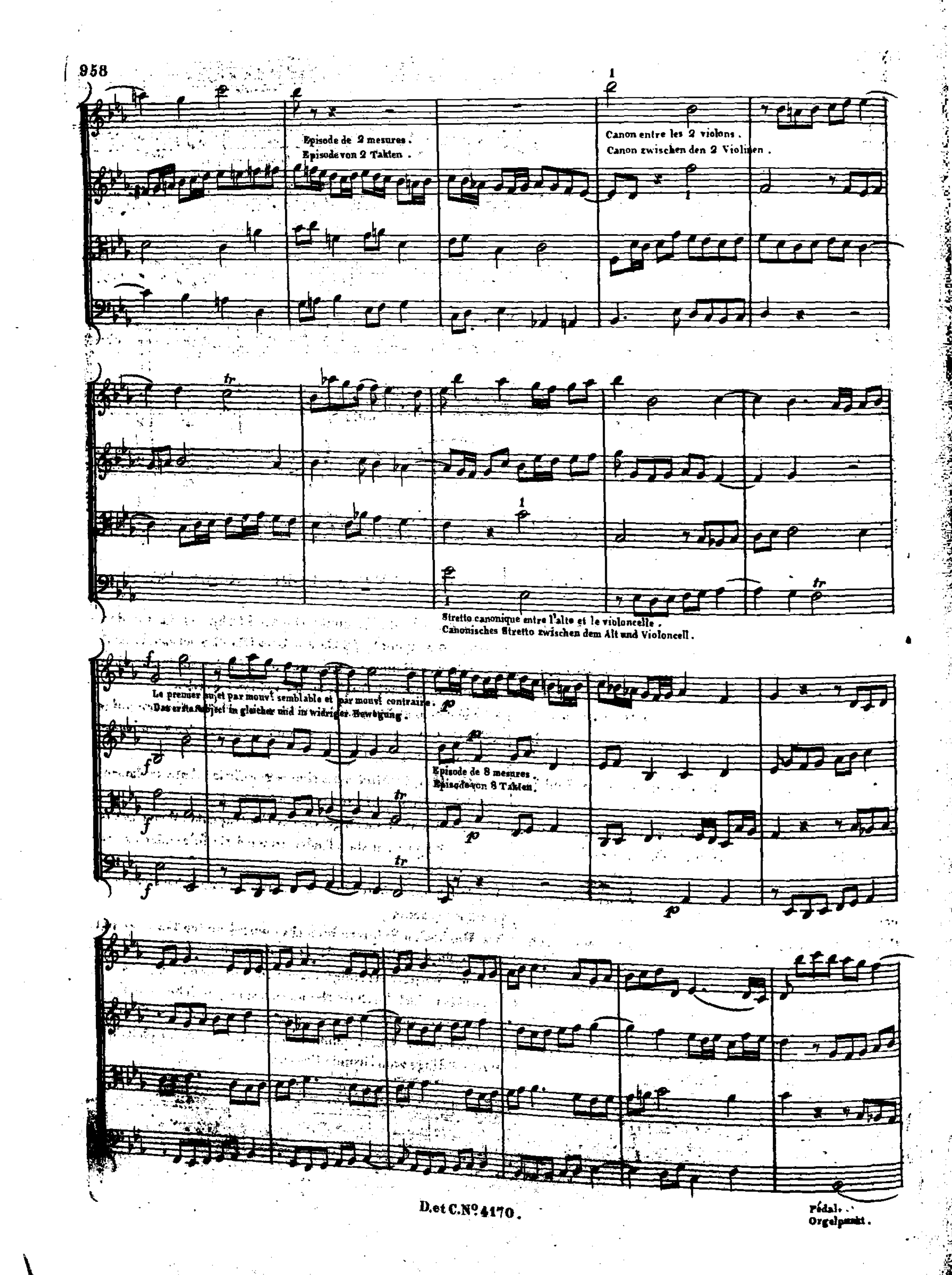
3me Trio du contre-point.
3tes Trio des Contrapunkts.
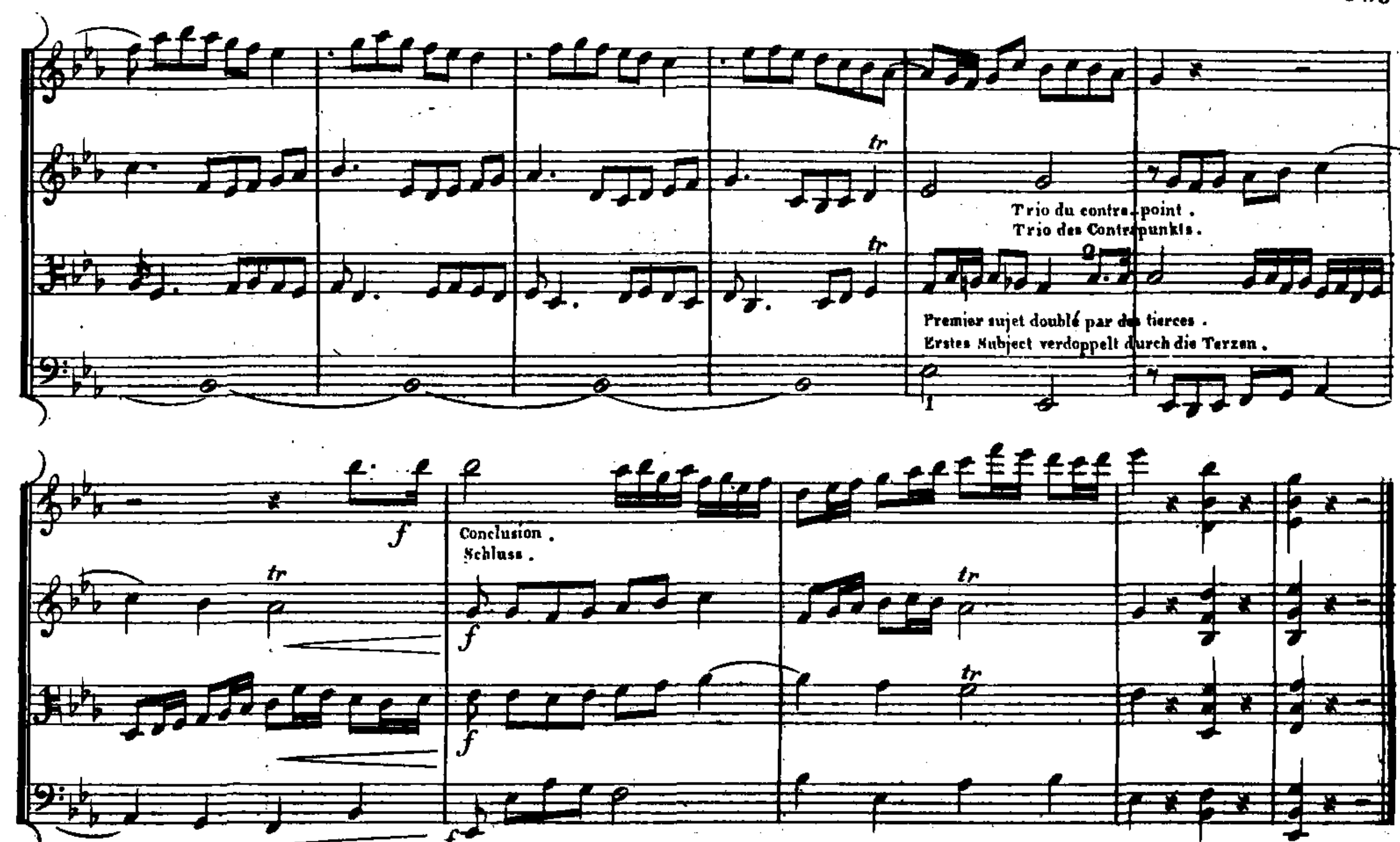
2d Sujet doublé par des tierces
2tes Subject verdoppelt durch die Terzen.

Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.

4me Trio du contre-point.
4tes Trio des Contrapunkts.

2d Sujet doublé par des tierces.
2tes Subject verdoppelt durch die Terzen.


Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
Canon entre les 2 violons.
Canon zwischen den 2 Violinen.
Stretto canonique entre l'alto et le violoncelle.
Canonisches Stretto zwischen dem Alt und Violoncell.
Le premier sujet par mouvt. semblable et par mouvt. contraire.
Das erste Subject in gleicher und in widriger Bewegung.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Pédal.
Orgelpunkt.



3. DE LA FUGUE À LA DOUZIÈME.

On fait l'harmonie de deux sujets en contre_point à la 12me. (Voyez l'article sur ce contre_point.)

L'exposition à quatre parties doit être en contre_point à la 12me., et conçue de la manière suivante :

1º Les deux sujets en contre_point non renversé ;

2º La réponse, en renversant le contre_point à la 12me.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière.

3º Les deux sujets sans renversement ;

4º La réponse, en renversant le contre_point. Lorsque la contre-exposition a lieu, elle se fait comme il suit :

A.) Les deux sujets en réponse, et le contre_point renversé ;

B.) Les deux sujets en contre_point non renversé. On ne fait usage du contre_point, dans le courrant de la fugue, que lorsqu'on emploie les deux sujets reunis. Ce contre_point éprouve différentes modifications par les parties accompagnantes qu'on lui ajoute. Voici deux sujets en contre_point à la 12me. qui serviront à faire la fugue instrumentale suivante :

3. VON DER FUGE IN DER DUODECIME.

Man macht die Harmonie von zwei Subjecten im Duodecimen_Contrapunkt. (Siehe den Artikel über diesen Contrapunkt.)

Die vierstimmige Exposition muss im Duodecimen_Contrapunkte, und auf folgende Art gebildet werden:

1^tens Die beiden Subjecte im nicht umgekehrten Contrapunkte ;

2^tens Die Antwort, indem der Contrapunkt in der Duodecime umgekehrt wird.

Das Hauptsubject muss eine regelmässige Antwort haben.

3^tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung ;

4^tens Die Antwort im umgekehrten Contrapunkt. Wenn die Contra_Exposition statt findet, so wird sie folgendermassen gebildet :

A.) Die beiden Subjecte in der Antwort, und der Contrapunkt umgekehrt ;

B.) Die beiden Subjecte im nicht_umgekehrten Contrapunkt. Man macht vom Contrapunkt im Laufe der Fuge nur da Gebrauch, wo beide Subjecte vereinigt angewendet werden. Dieser Contrapunkt erleidet durch Begleitungsstimmen, welche man ihm beifügt, verschiedene Veränderungen. Hier sind zwei Subjecte im Duodecimen_Contrapunkte, welche der nachfolgenden Instrumentalfuge zum Grunde liegen:

Contre_sujet.
Contra_Subject.
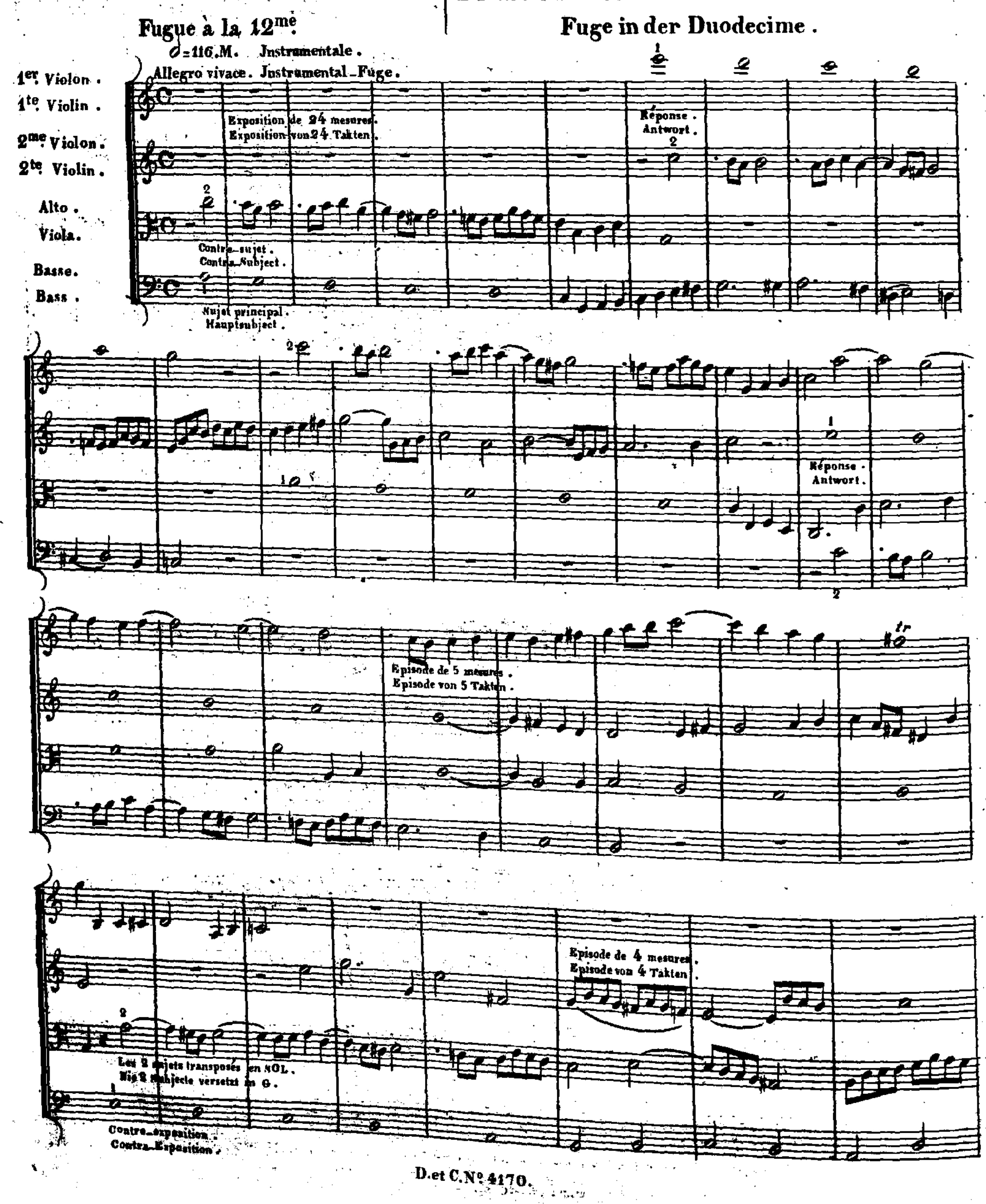
Réponse en contre_point à la 12me.
Antwort im Contrapunkt in der Duodecime.
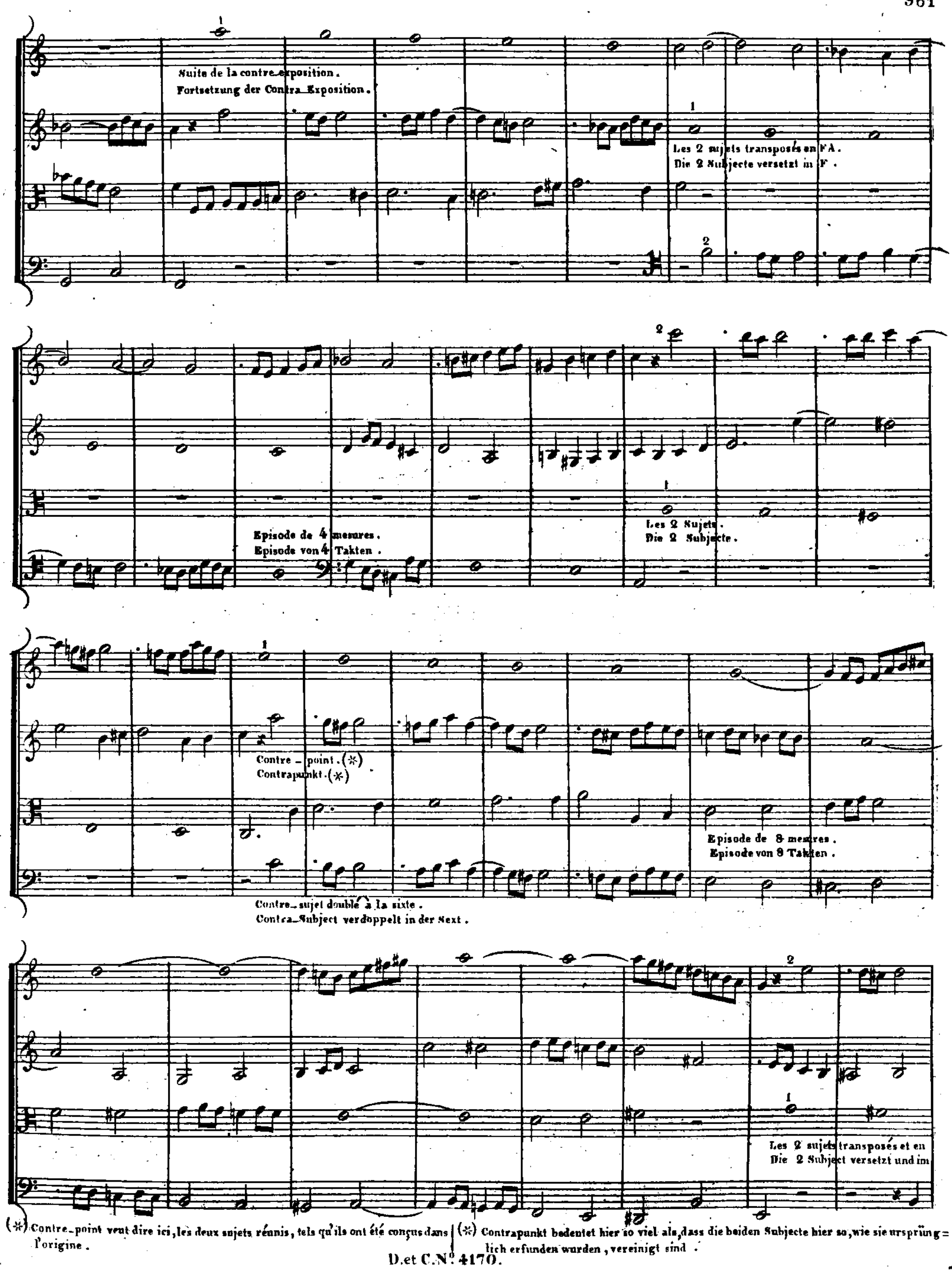
Sujet principal.
Hauptsubject.

La réponse du contre-sujet, dans ce contre-point, joue un rôle également remarquable : il n'y a pas la moindre différence entre le contre-sujet et sa réponse.

Die Antwort des Contrasubjects spielt, in diesem Contrapunkt, eine nicht minder bemerkenswerthe Rolle: es findet nicht der geringste Unterschied zwischen dem Contrasubject und seiner Antwort statt.
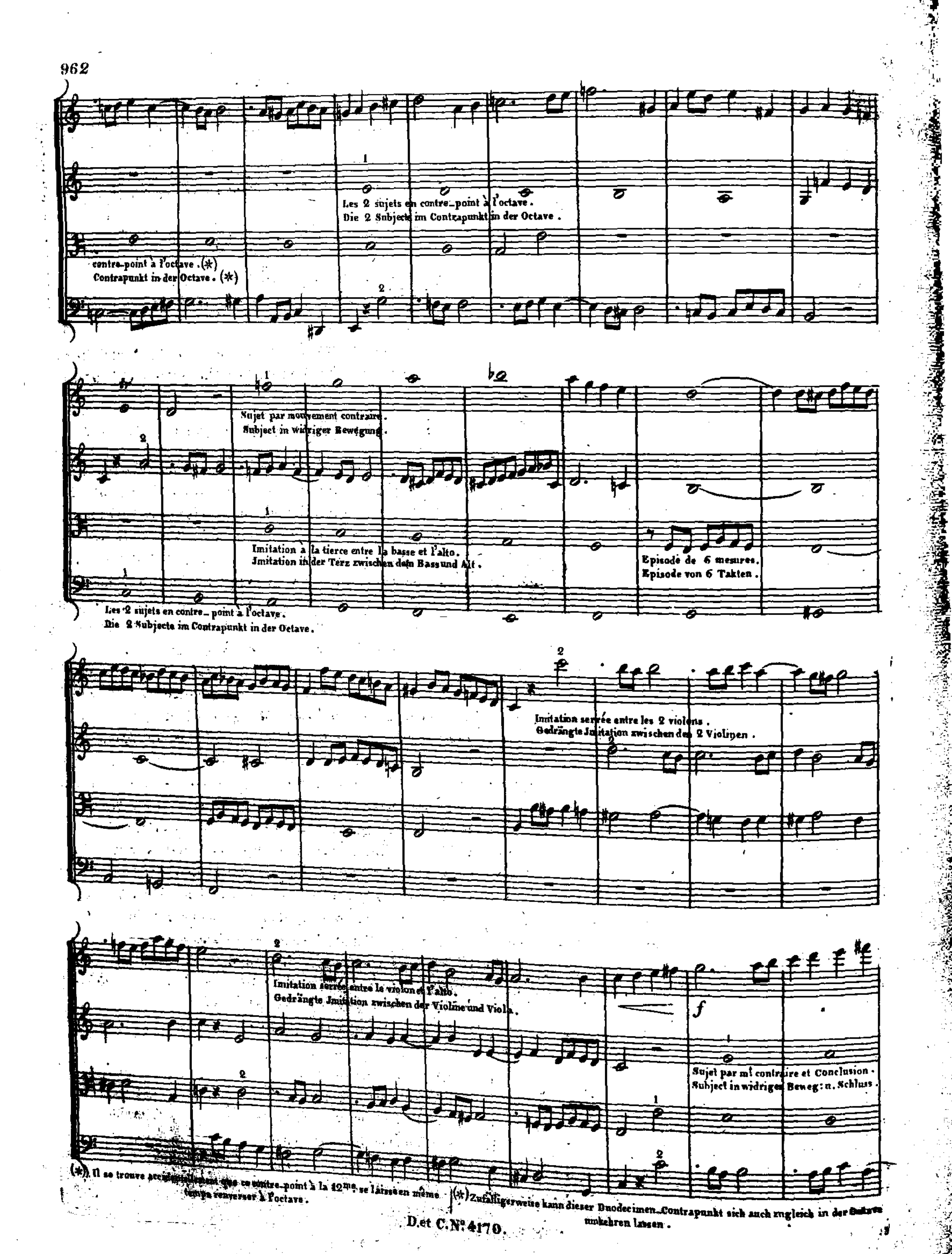
Fugue à la 12me. / Fuge in der Duodecime.
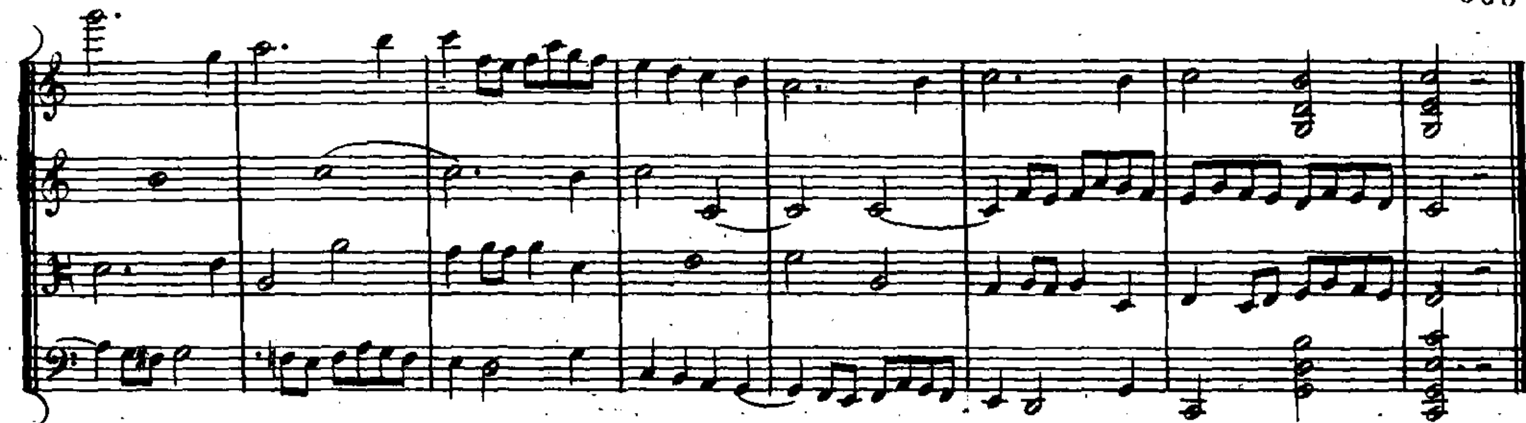




(*) Contre_point veut dire ici, les deux sujets réunis, tels qu'ils ont été conçus dans l'origine.

(*) Contrapunkt bedeutet hier so viel als, dass die beiden Subjecte hier so, wie sie ursprünglich erfunden wurden, vereinigt sind.



(*) Il se trouve accidentellement que ce contre-point à la 12me se laisse en même temps renverser à l'octave.

(*) Zufälligerweise kann dieser Duodecimen-Contrapunkt sich auch zugleich in der Octave umkehren lassen.



De toutes les fugues à plus d'un sujet, celles à deux sont pour les auditeurs les plus claires, les plus faciles à saisir.

Von allen Fugen für mehr als ein Subject, sind jene mit 2 Subjecten für die Zuhörer die klarsten, und am leichtesten zu fassen.

4. DE LA FUGUE À TROIS SUJETS.

La fugue à plusieurs sujets devient illusoire si ces sujets ne different pas suffisamment entre eux. La fugue à trois sujets n'est pas plus difficile à faire que celle à deux. Les sujets une fois trouvés, on peut dire que la moitié de la fugue est faite. Pour faire une fugue à trois sujets, il faut dans ce cas, que l'harmonie soit en contre-point triple. Voyez l'article sur ce contre-point. (pag. 731)

Tout ce que nous avons dit sur la fugue double est en même temps applicable à celle à trois sujets, sauf que le 3me sujet participe également aux combinaisons de la matière fuguée. On emploie les trois sujets réunis dans l'exposition, dans la contre-exposition et encore trois ou quatre fois dans le courrant de la fugue. De temps en temps on emploie aussi un sujet isolément, ou bien on n'en prend que deux: le premier et le second, ou le premier et le 3me ou le second et le 3me. Pour faire des épisodes, on choisit une parcelle du premier, ou du second, ou du 3me sujet, ou bien on fait un travail canonique avec deux parcelles différentes, &c: &c:

Les Strettos se font avec le sujet principal (choisi ou donné), parce qu'il a toujours une réponse régulière. Les imitations se font indifféremment avec un sujet quelconque; il en est de même des doubles imitations, faites avec des parcelles de sujets.

La meilleure exposition d'une fugue à quatre parties et à trois sujets est la suivante:

1° Les trois sujets réunis;
2° La réponse avec les trois sujets réunis;
3° Les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que la première fois;
4° La réponse avec les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que dans la réponse précédente.

4. VON DER FUGE MIT DREI SUBJECTEN.

Die Fuge mit mehreren Subjecten ist eine vergebliche Arbeit, sobald diese Subjecte sich nicht von einander hinreichend unterscheiden. Die Fuge mit drei Subjecten ist nicht schwerer zu machen, als jene mit zweien. Sind die Subjecte einmal gefunden, so kann man sagen, dass die Hälfte der Fuge gemacht ist. Um eine Fuge mit drei Subjecten zu machen, muss in solchem Falle die Harmonie im dreifachen Contrapunkt gesetzt seyn. Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. (s. 731)

Alles was wir über die Doppefuge gesagt haben, ist zugleich auf diese Trippelfuge anwendbar, ausgenommen, dass das dritte Subject an den Zusammenstellungen des Fugenstoffes gleichmässig Theil nimt. Man gebraucht die drei vereinigten Subjecte in der Exposition, in der Contraexposition, und dann noch drei- oder viermal im Lauf der Fuge. Von Zeit zu Zeit wendet man auch ein Subject einzeln an, oder man nimt nur zwei derselben: das erste und das zweite, oder das erste und das dritte, oder das zweite und das dritte. Um Episoden zu bilden, wählt man ein Theilchen des ersten, oder des zweiten, oder des dritten Subjects, oder auch, man macht eine canonische Durchführung mit zwei verschiedenen Theilchen, &c. &c:

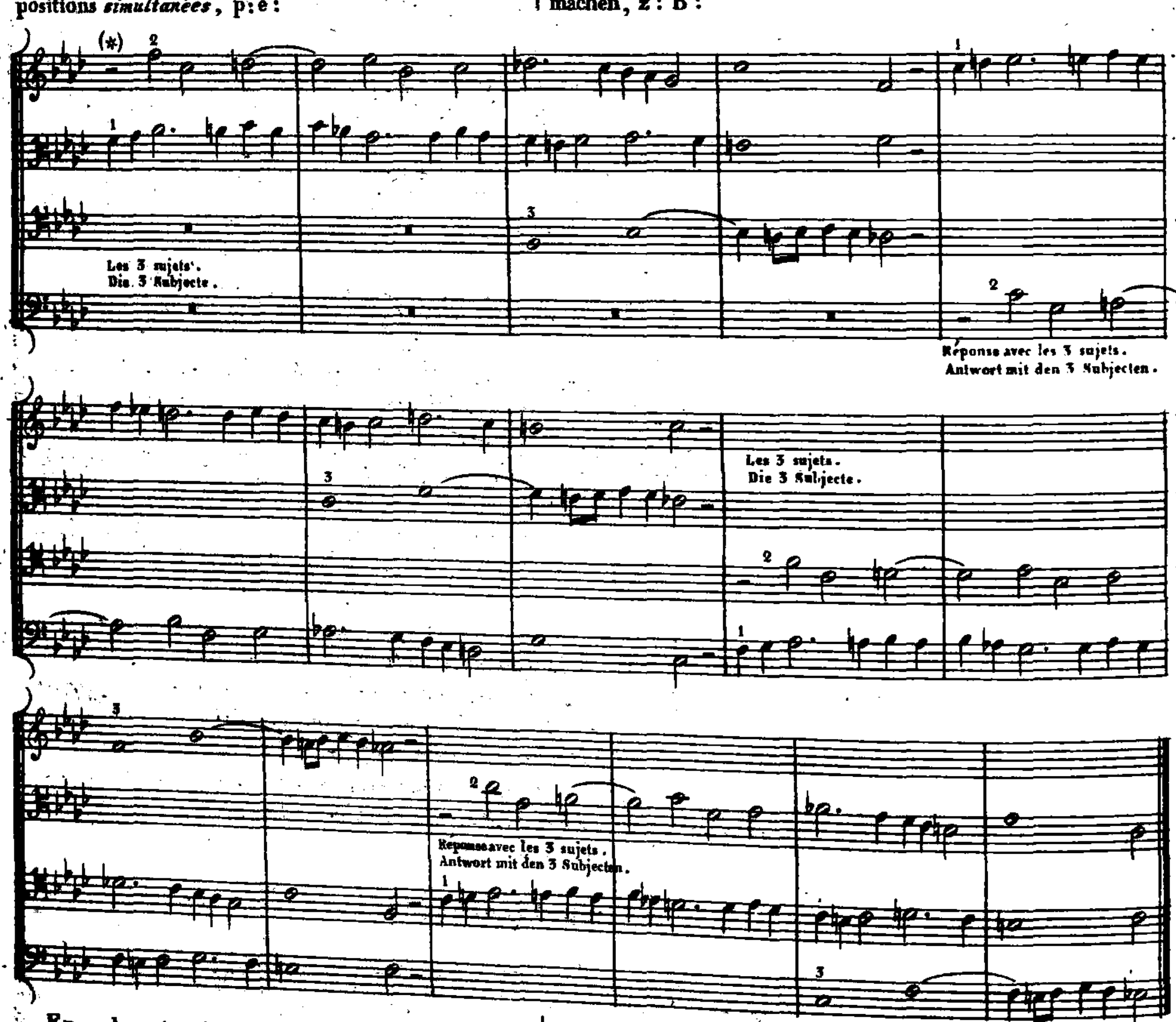
Die Engführungen macht man mit dem (gewählten oder aufgegebenen) Hauptsubjecte, weil dieses stets eine regelmässige Antwort hat. Die Imitationen macht man beliebig aus welchem Subjecte man will; eben so ist es mit den doppelten Imitationen über die Theilchen der Subjecte.

Die beste Exposition einer vierstimmigen Fuge mit 3 Subjecten ist die folgende:

1tens Die drei Subjecte vereinigt;
2tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten;
3tens Die 3 Subjecte vereinigt, aber jedes Subject in einer andern Octave als das erstemal.
4tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten, aber jedes Subject in einer andern Octave als in der vorhergehenden Antwort.

Il faut que chaque partie fasse entendre successivement les trois sujets dans le courrant de cette exposition. Le contre-point offre toutes les facilités pour renverser les parties, qui peuvent se croiser quand on le juge à propos. On a vu que dans la fugue DOUBLE on faisait deux expositions *simultanées*; ici on fait trois expositions *simultanées*, p: e:

Jede Stimme muss im Laufe dieser Exposition alle 3 Subjecte nach einander hören lassen. Der Contrapunkt biethet alle Erleichterungen dar, um die Stimmen umzukehren, welche sich auch nöthigenfalls kreuzen können. Wir haben gesehen, dass man in der DOPPELFUGE zwei *gleichzeitige* Expositionen macht; hier hat man drei *gleichzeitige* Expositionen zu machen, z: B:



En analysant cette exposition, on trouve que chaque sujet y est exposé comme dans une fugue simple. L'ordre dans lequel chaque partie y fait successivement les trois sujets est le suivant:

SOPRANO: 2d sujet, 1er sujet, 3me sujet;
CONTRE-ALTO: 1er sujet, 3me sujet, 2d sujet;
TENOR: 3me sujet, 2d sujet; 1er Sujet;
BASSE-TAILLE: 2d sujet, 1er sujet, 3me sujet.

Bei der Zergliederung dieser Exposition findet man, dass jedes Subject da, wie in einer einfachen Fuge vorgeführt wird. Die Ordnung, in welcher jede Stimme hier die drei Subjecte nach einander eintreten lässt, ist folgende:
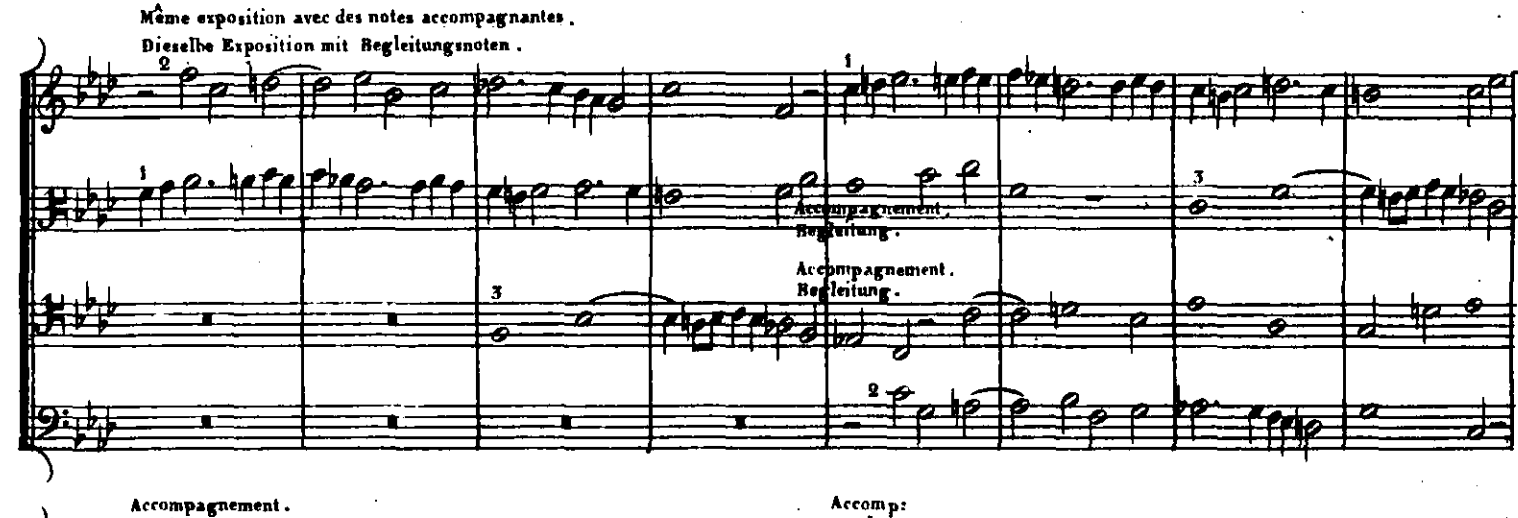
SOPRAN: 2tes Subject, 1tes Subject, 3tes Subject;
ALT: 1tes Subject, 3tes Subject, 2tes Subject;
TENOR: 3tes Subject; 2tes Subject, 1tes Subject;
BASS: 2tes Subject, 1tes Subject, 3tes Subject;
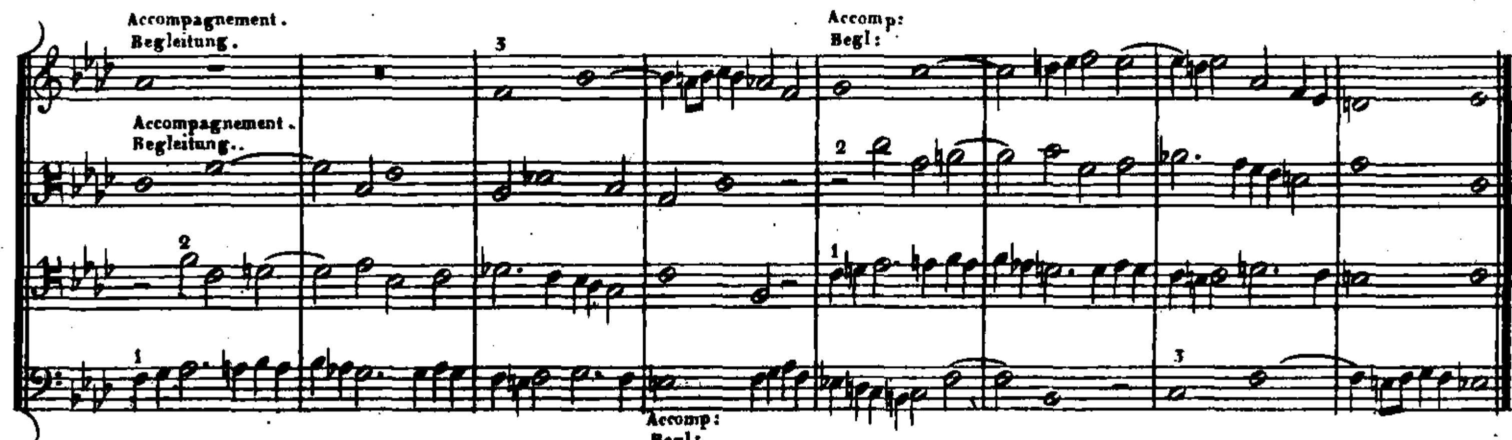
(*) Le sujet principal est ici indiqué par le chifre 2, parce qu'il n'est pas le premier entrant, ce qui arrive souvent quand il est précédé d'une pause, dans lequel cas l'un des contra sujets peut entrer avant lui, ce qui fait qu'on l'indique par le chifre 1.

(*) Das Hauptsubject ist hier durch die Ziffer 2 angezeigt, weil es nicht das zuerst eintretende ist, was oft geschieht, wenn ihm eine Pause vorangeht, in welchem Falle eines der Contrasubjecte vor ihm eintreten kann, daher man es auch durch die Ziffer 1 bezeichnet.

Les mesures dans lesquelles on ne trouve ni pauses ni notes, peuvent contenir des notes accompagnant le contre-point, p: e:

Die Takte, in welchen man weder Pausen noch Noten findet, können contrapunktirte Begleitungsnoten enthalten, zum Beispiel:





On fait un épisode après l'exposition pour arriver à la Contre-exposition, lorsqu'on désire en faire une; elle se fait comme il suit:

1° La réponse avec les trois sujets réunis;

2° Les trois sujets.
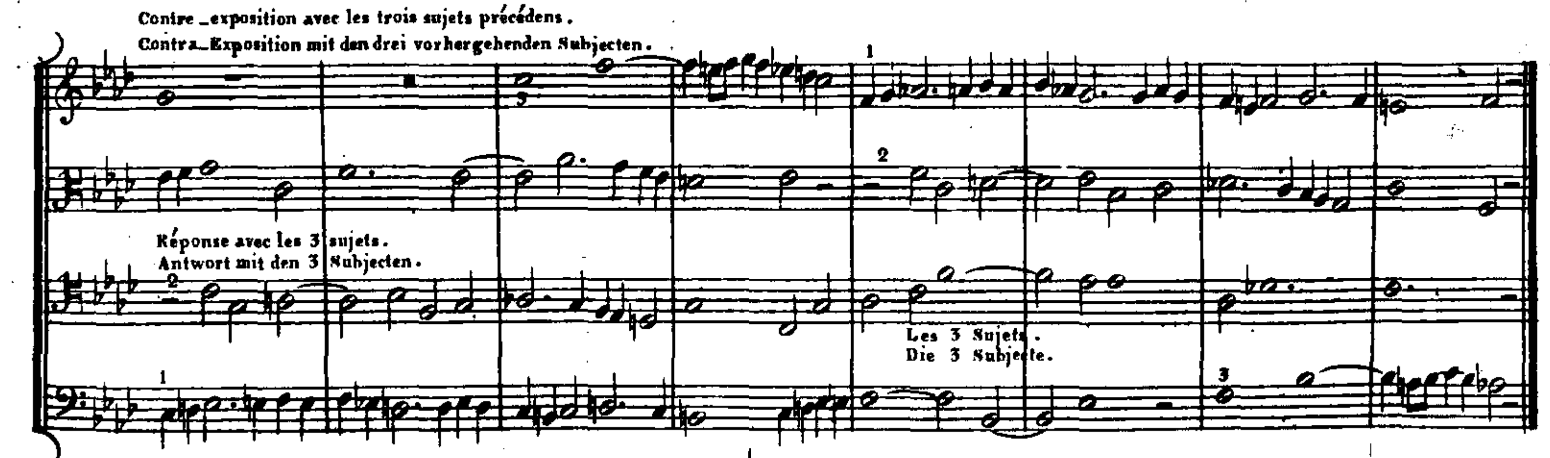
Dans la contre-exposition, on dispose les parties autrement que dans l'exposition primitive(*). P: e:

Nach dieser Exposition macht man eine Episode, um zur Contra-Exposition zu gelangen, wenn man eine solche anzubringen wünscht; und zwar folgendermassen:

1tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten;

2tens Die drei Subjecte.

In der Contraexposition vertheilt man die Stimmen anders, als in der Hauptexposition,(*) z: B:



Après la contre-exposition, on emploie les Strettos,

Nach dieser Contraexposition wendet man die Strettos,

(*) C'est-à-dire qu'il ne faut pas répéter EXACTEMENT ce que l'on a déjà entendu précédemment.

(*) Das heisst, dass man nicht GANZ GENAU dasselbe wiederhohlen soll, was schon früher gehört worden ist.

les imitations, le développement partiel, la pédale, le canon, suivi de la conclusion. Dans le courrant de ce travail, la réunion de trois sujets doit avoir lieu 2 ou 3 fois au moins.
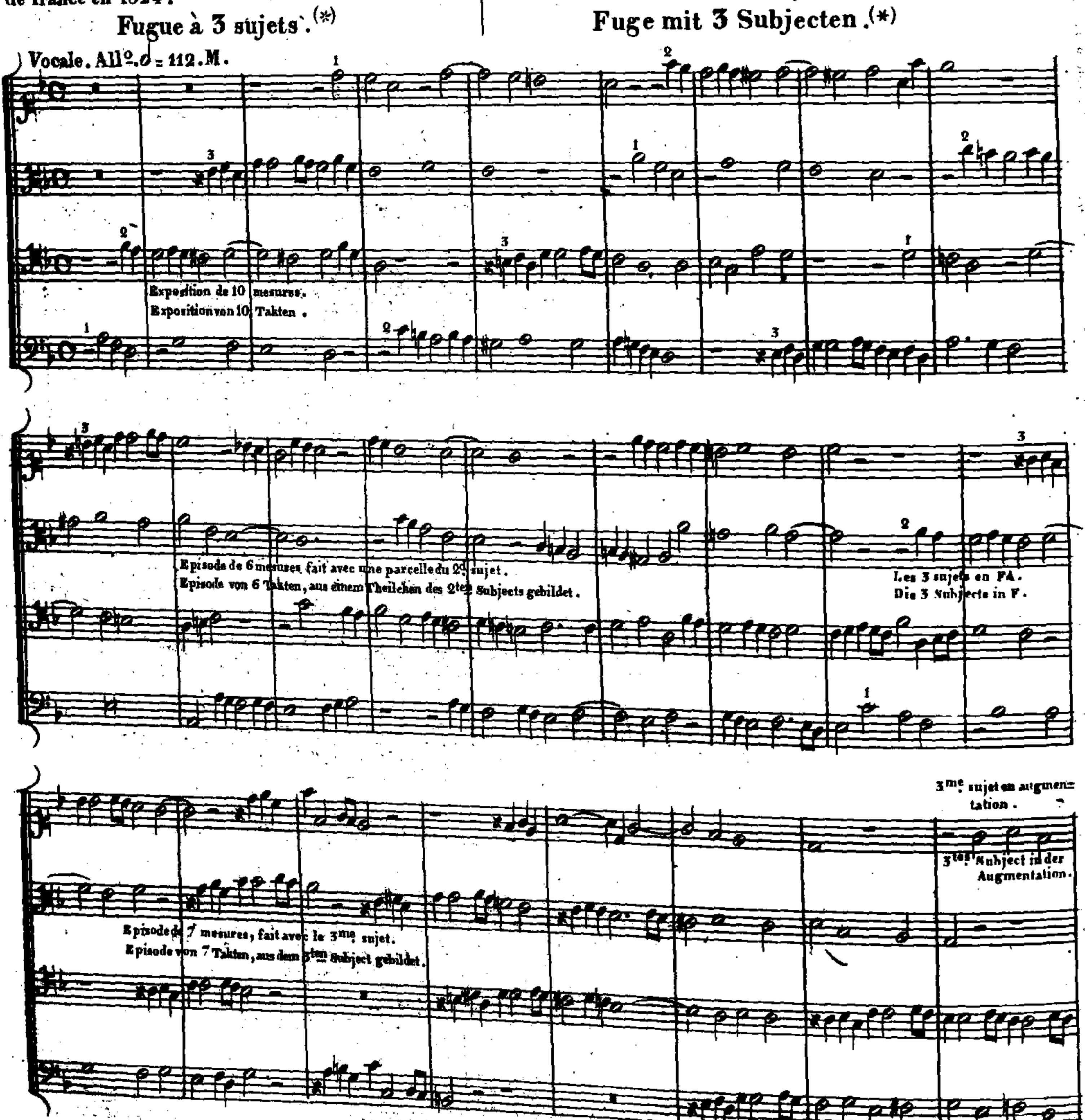
Nous allons analyser la fugue suivante de A. BARBEREAU, mon élève, qui a été couronné à l'institut de france en 1824.

die Jmitationen, die theilweise Durchführung, den Orgelpunkt, den Canon und den Beschluss an. Jm Laufe dieser Arbeit muss die Vereinigung der drei Subjecte wenigstens 2 bis 3 mal statt finden.

Wir werden nun folgende Fuge zergliedern, welche von meinem Schüler A. BARBEREAU componirt, und im Jahre 1824 im französischen Jnstitut gekrönt worden ist.
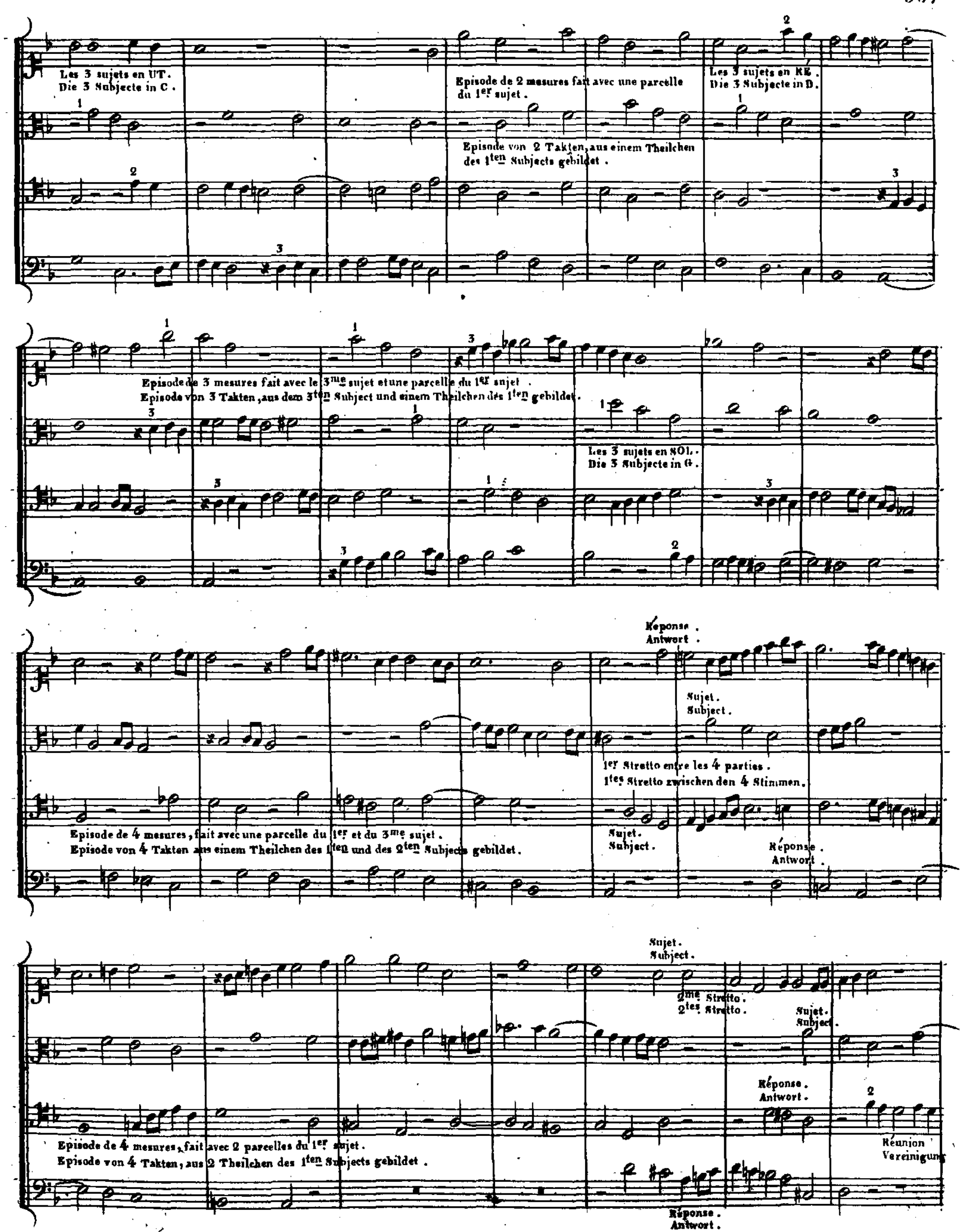
Fugue à 3 sujets.(*)

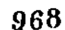
Fuge mit 3 Subjecten.(*)
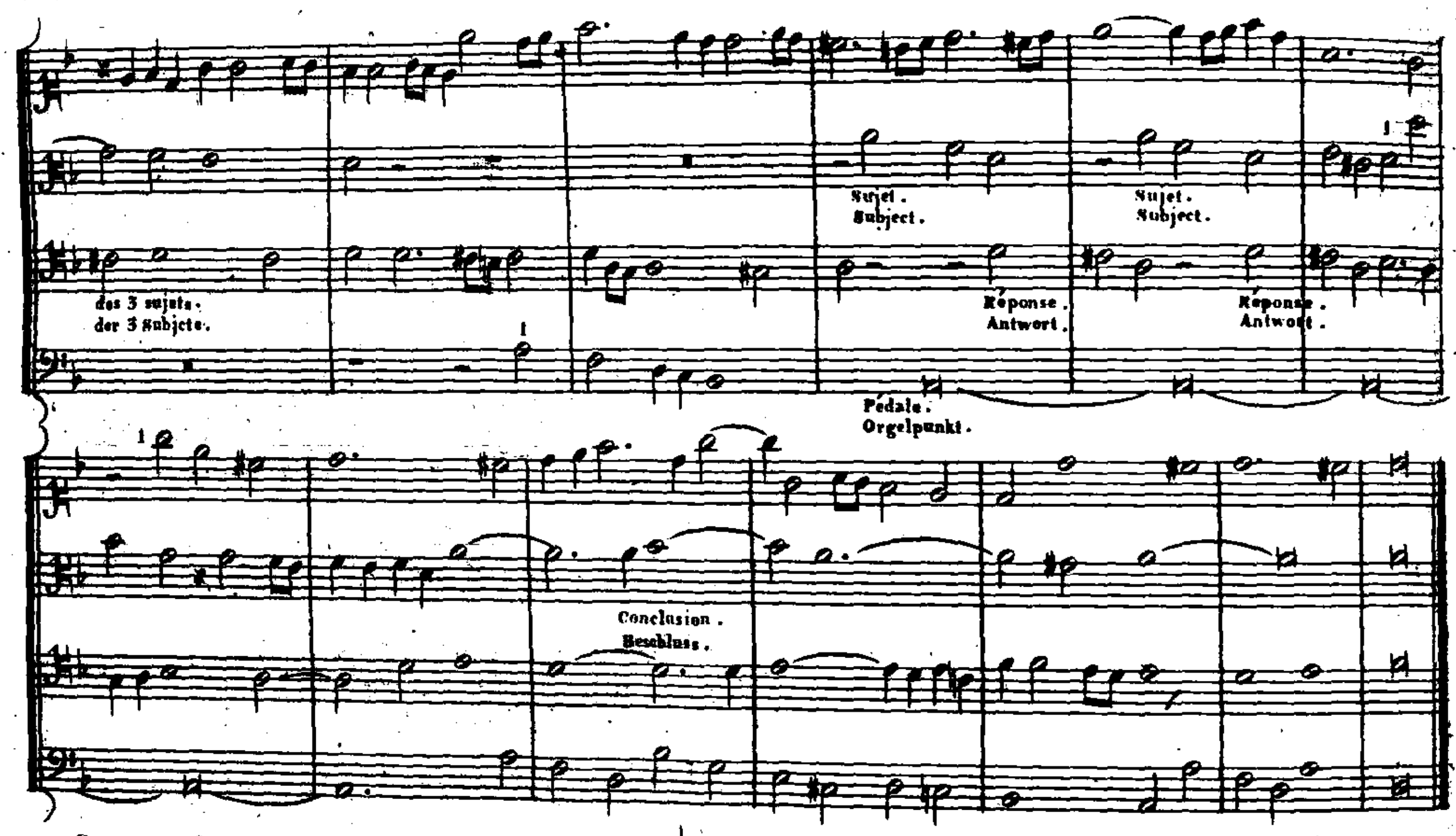


(*) Les sujets sont indiqués par les chifres 1, 2, 3. Le premier est le sujet donné par le juri.

(*) Die Subjecte sind durch die Zahlen 1, 2, 3, angezeigt. Das erste ist das, vom Institut aufgegebene.


Les 3 sujets en UT.
Die 3 Subjecte in C.
Episode de 2 mesures fait avec une parcelle du 1er sujet.
Les 3 sujets en RE.
Die 3 Subjecte in D.
Episode von 2 Takten, aus einem Theilchen des 1ten Subjects gebildet.
Episode de 3 mesures fait avec le 3me sujet et une parcelle du 1er sujet.
Episode von 3 Takten, aus dem 3ten Subject und einem Theilchen des 1ten gebildet.
Les 3 sujets en SOL.
Die 3 Subjecte in G.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
1er Stretto entre les 4 parties.
1tes Stretto zwischen den 4 Stimmen.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Episode de 4 mesures, fait avec une parcelle du 1er et du 3me sujet.
Episode von 4 Takten aus einem Theilchen des 1ten und des 2ten Subjects gebildet.
Sujet.
Subject.
2me Stretto.
2tes Stretto.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Réunion
Vereinigung
Episode de 4 mesures, fait avec 2 parcelles du 1er sujet.
Episode von 4 Takten, aus 2 Theilchen des 1ten Subjects gebildet.
Réponse.
Antwort.





Outre une fugue semblable (pour laquelle un juri donne le premier sujet), les élèves qui concourent pour le grand prix de composition à l'institut, sont tenus de faire aussi une cantate dramatique à grand orchestre.

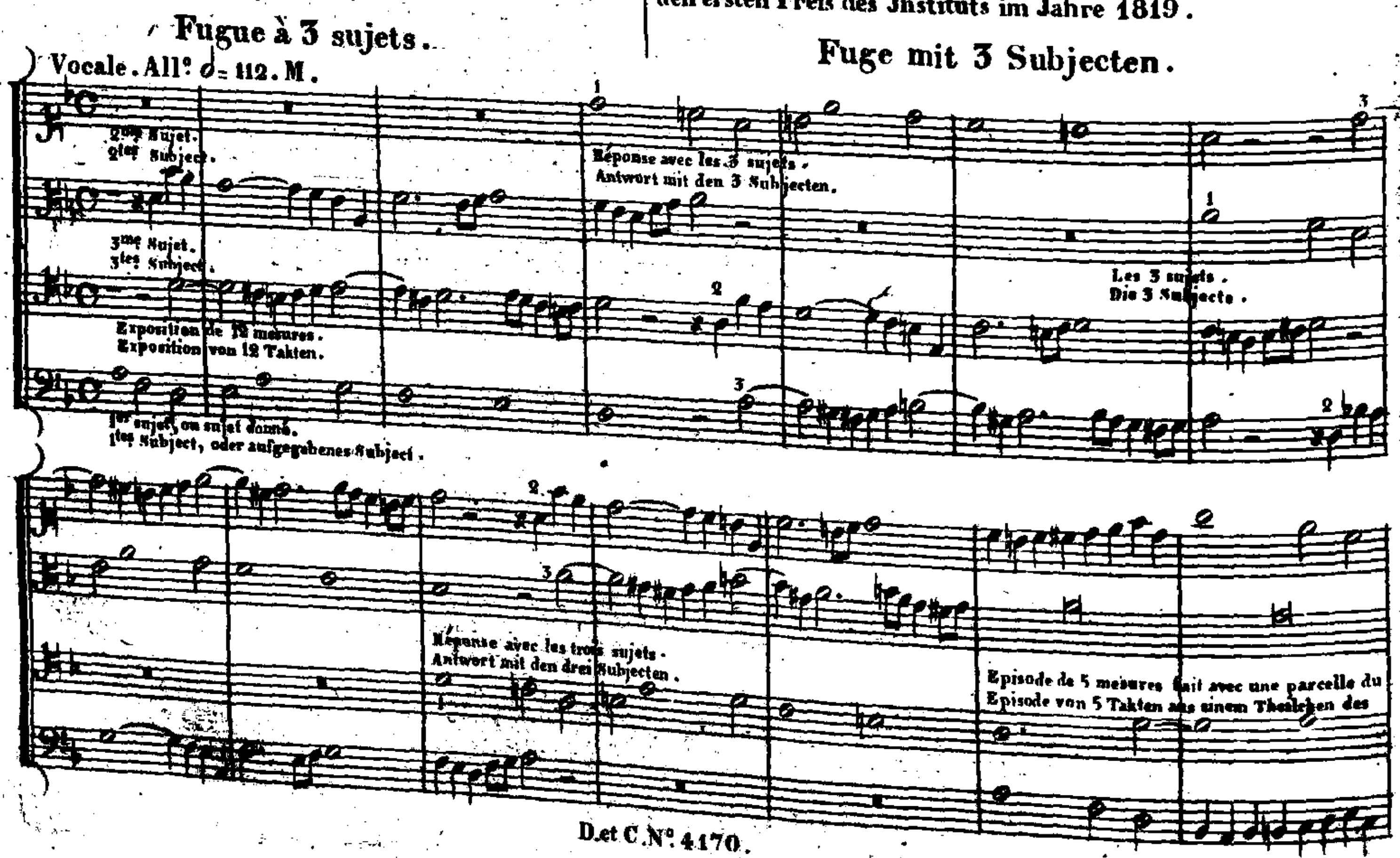
Voici un autre exemple analysé d'une fugue à trois sujets. Il est de M. TURINA, mon élève, couronné à l'institut de france, en 1819.

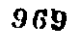
Ausser einer solchen Fuge, (zu welcher das erste Subject von den Richtern gegeben wird,) sind die Schüler, welche sich um den ersten Compositions-Preis des Jnstituts bewerben, auch noch verbunden, eine dramatische Cantate mit dem ganzen grossen Orchester zu componiren.

Hier ist noch ein anderes zergliedertes Beispiel einer Tripelfuge. Es ist von Hrn. TURINA, meinem Schüler, und erhielt den ersten Preis des Jnstituts im Jahre 1819.

Fugue à 3 sujets.

Fuge mit 3 Subjecten.





Les 3 Sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.

1er sujet.
1ten Subjects gebildet.

Réponse transposée avec
Transponirte Antwort
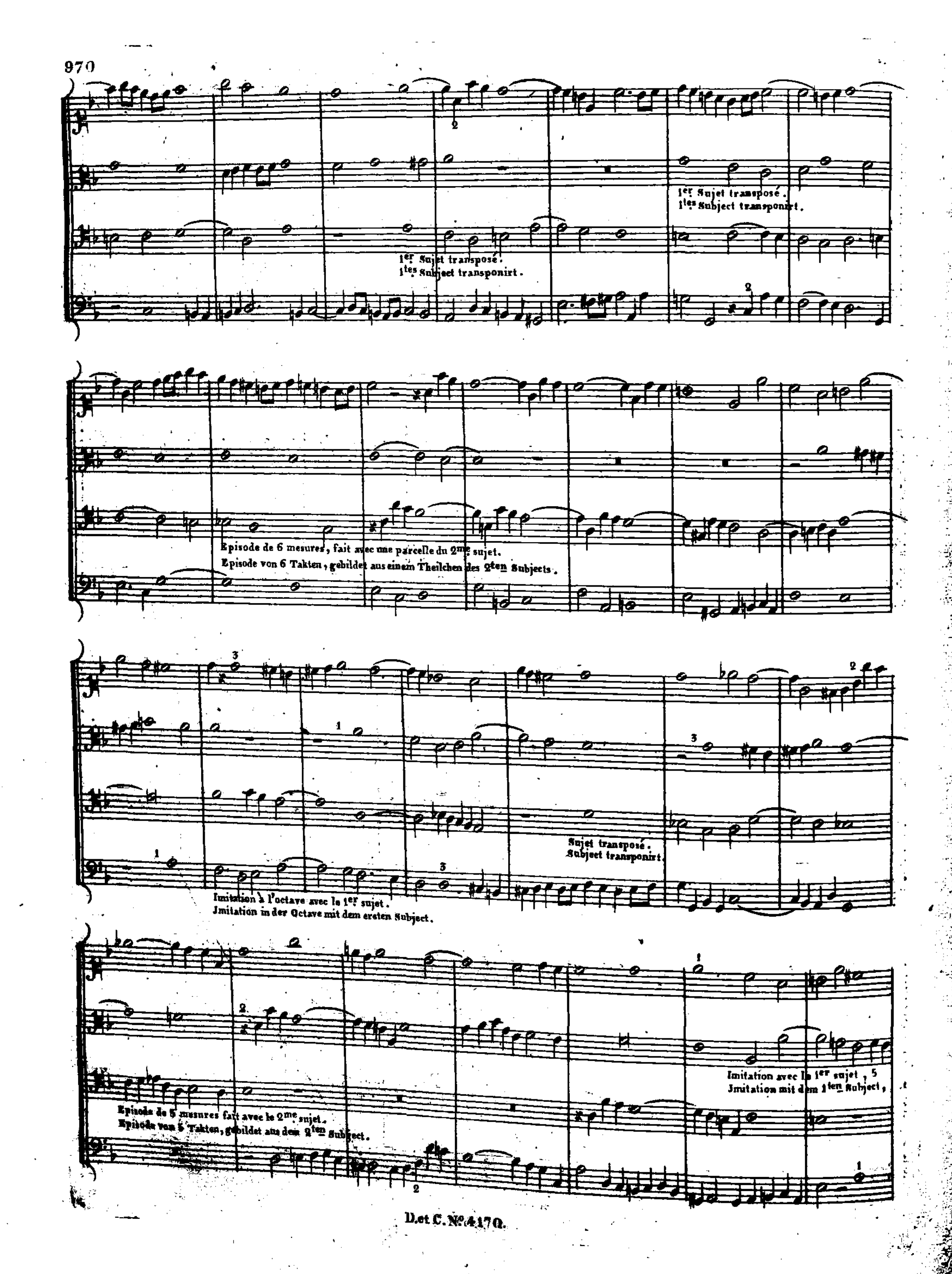
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 3me sujet.
Episode von 6 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 3ten Subjects.

les trois sujets.
mit den drei Subjecten.

Les 3 sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.

Réponse transposée.
Antwort transponirt.

Episode de 8 mesures, fait avec le 3me sujet.
Episode von 8 Takten, gebildet aus dem 3ten Subject.


1er Sujet transposé.
1tes Subject transponirt.
1er Sujet transposé.
1tes Subject transponirt.
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 2me sujet.
Episode von 6 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 2ten Subjects.
Sujet transposé.
Subject transponirt.
Imitation à l'octave avec le 1er sujet.
Imitation in der Octave mit dem ersten Subject.
Episode de 5 mesures fait avec le 2me sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus dem 2ten Subject.
Imitation avec le 1er sujet, 5
Imitation mit dem 1ten Subject,



mesures.
5 Takte.

Les 3 Sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.

Episode fait avec une parcelle 1er et du 2me sujets, 5
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen

mesures.
des 1ten und 2ten Subjects.

Les 3 sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.

Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.

Pédale de 10 mesures.
Orgelpunkt von 10 Takten.

Réponse.
Antwort.

1er Sujet en diminuant.
1tes Subject in der Diminution.

Sujet.
Subject.

Sujet.
Subject.

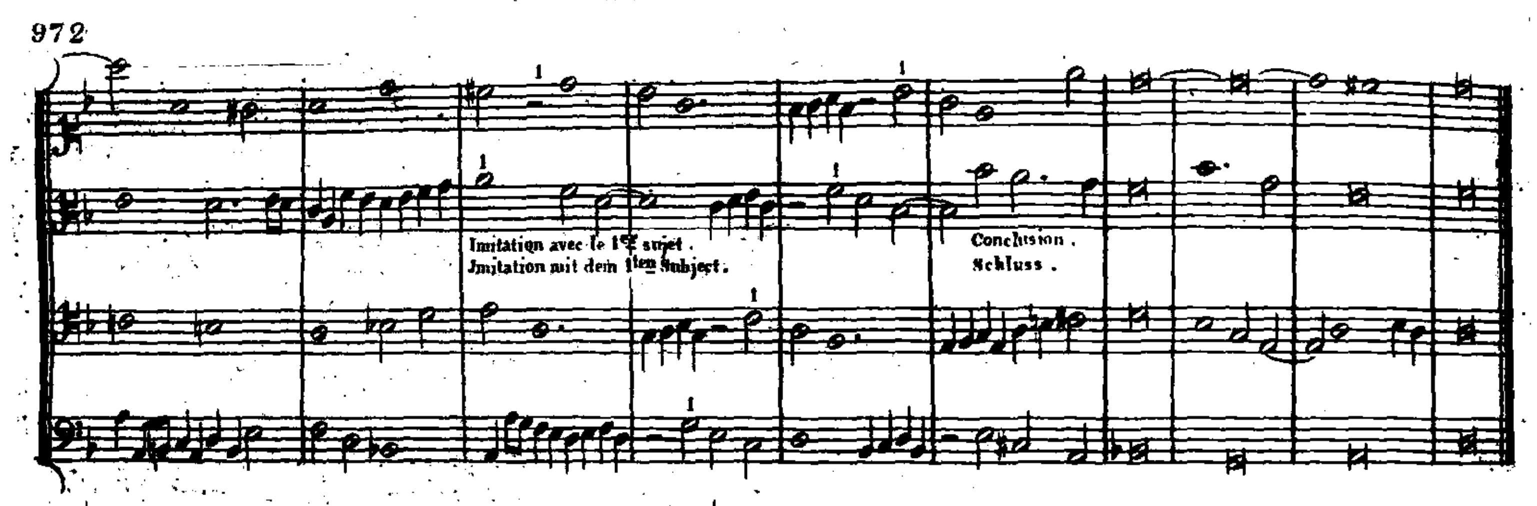
Stretto entre les 4 parties.
Stretto zwischen den 4 Stimmen.

Canon entre l'alto et le tenor.
Canon zwischen dem Alt und Tenor.

Réponse.
Antwort.
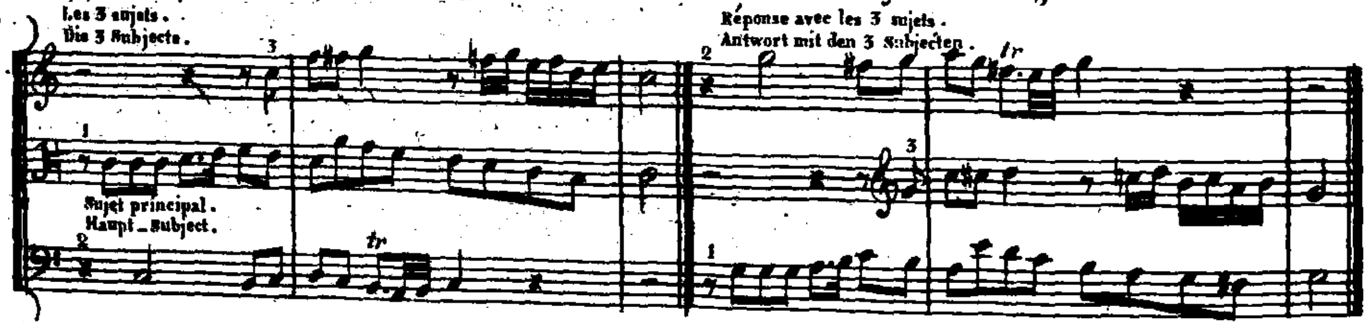
Réponse.
Antwort.

Sujet.
Subject.



Quand on fait une fugue instrumentale à trois sujets, on peut donner plus de ressort à son imagination, moduler plus hardiment, donner plus de mouvement, plus de vie à la fugue, créer des sujets plus neufs et plus saillans &c. Nous allons donner un exemple analysé de cette sorte de fugue, dont les trois sujets sont les suivants :

Wenn man eine Instrumental-Fuge mit drei Subjecten macht, so kann man seiner Fantasie einen grösseren Aufschwung geben, kühner moduliren, der Fuge mehr Bewegung, mehr Leben verschaffen, neuere und geistreichere Subjecte erfinden, &c. Wir geben hier ein zergliedertes Beispiel einer Fuge dieser Gattung, wovon die drei Subjecte die folgenden sind :
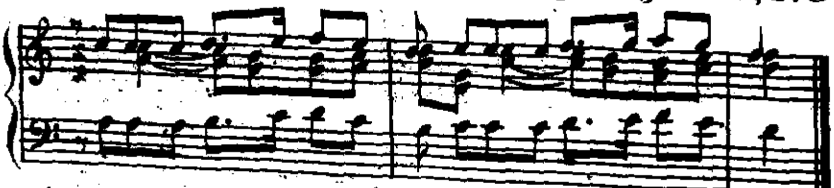


La réponse, comme on le voit, n'éprouve point de changement.

Die Antwort erleidet, wie man sieht, keine Veränderung.

Outre ce contre-point triple, on a fait sur les premières huit notes du sujet principal un contre-point à la 10me à quatre parties, p: e :

Ausser diesem dreifachen Contrapunkt hat man auf die ersten 8 Noten des Hauptsubjects noch einen vierstimmigen Decimen-Contrapunkt gemacht, z: B :
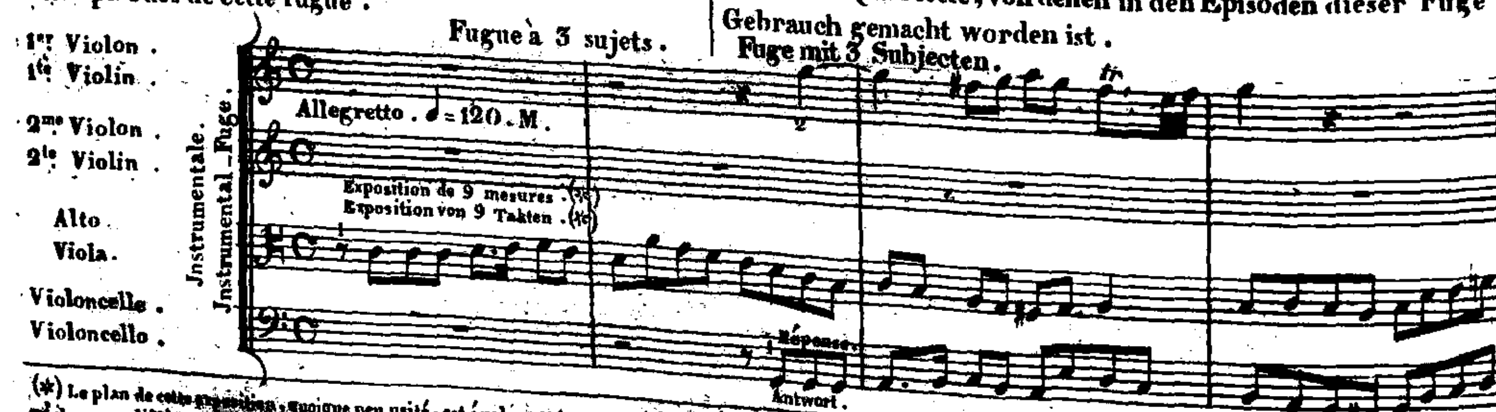


Ce contre-point à la 10me à quatre parties donne des duos, des trios et des quatuors, dont on a fait usage dans les épisodes de cette fugue.

Dieser vierstimmige Contrapunkt in der Decime gibt Duos, Trios und Quartette, von denen in den Episoden dieser Fuge Gebrauch gemacht worden ist.
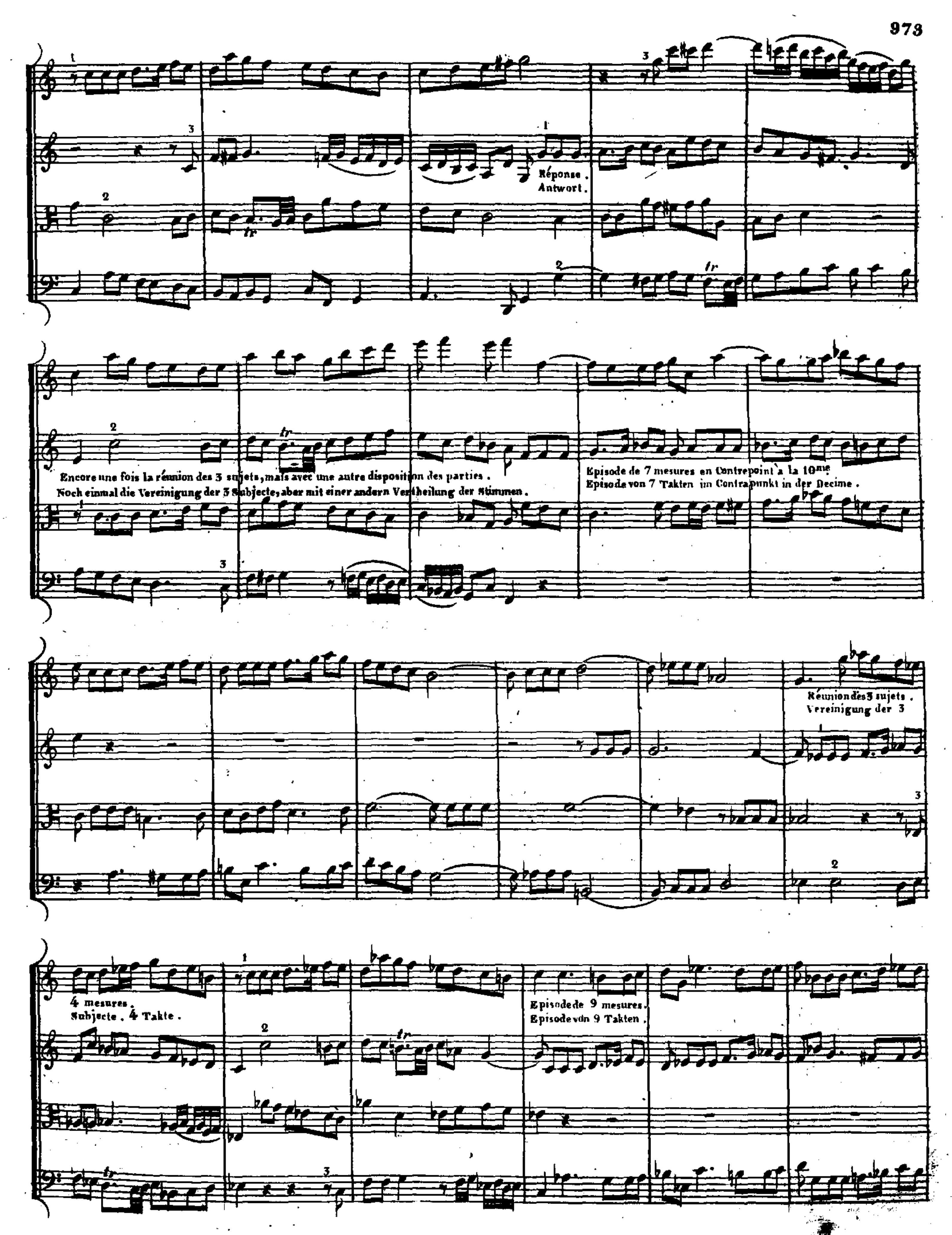
Fugue à 3 sujets.
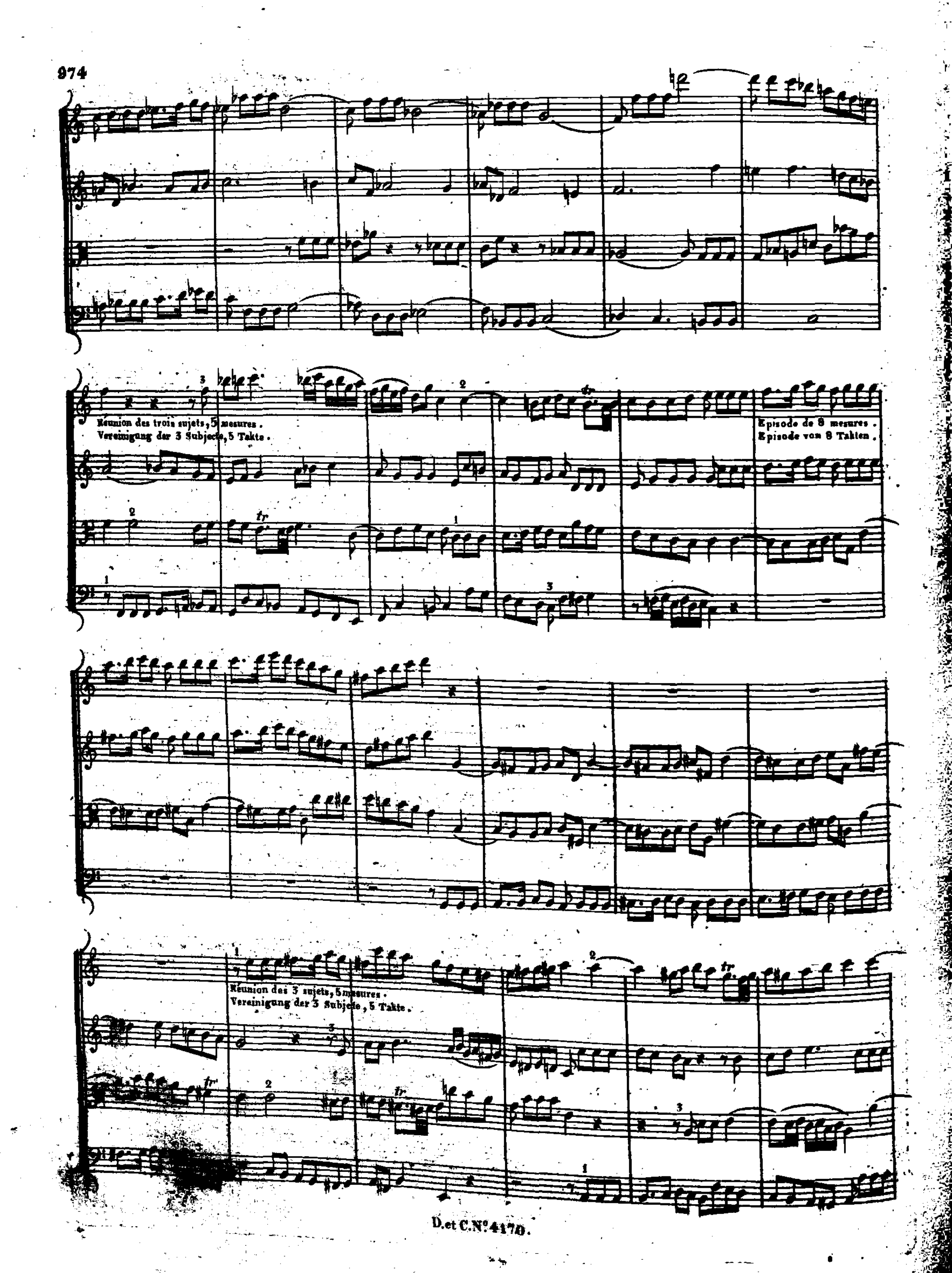
Fuge mit 3 Subjecten.



(*) Le plan de cette exposition, quoique peu usité, est également bon, surtout lorsqu'il y a une différence marquante entre les 3 sujets : il est conçu de la manière suivante : 1er sujet seul — La réponse avec le 1er et le 2d sujet — La réunion des 3 sujets, 2 fois de suite.
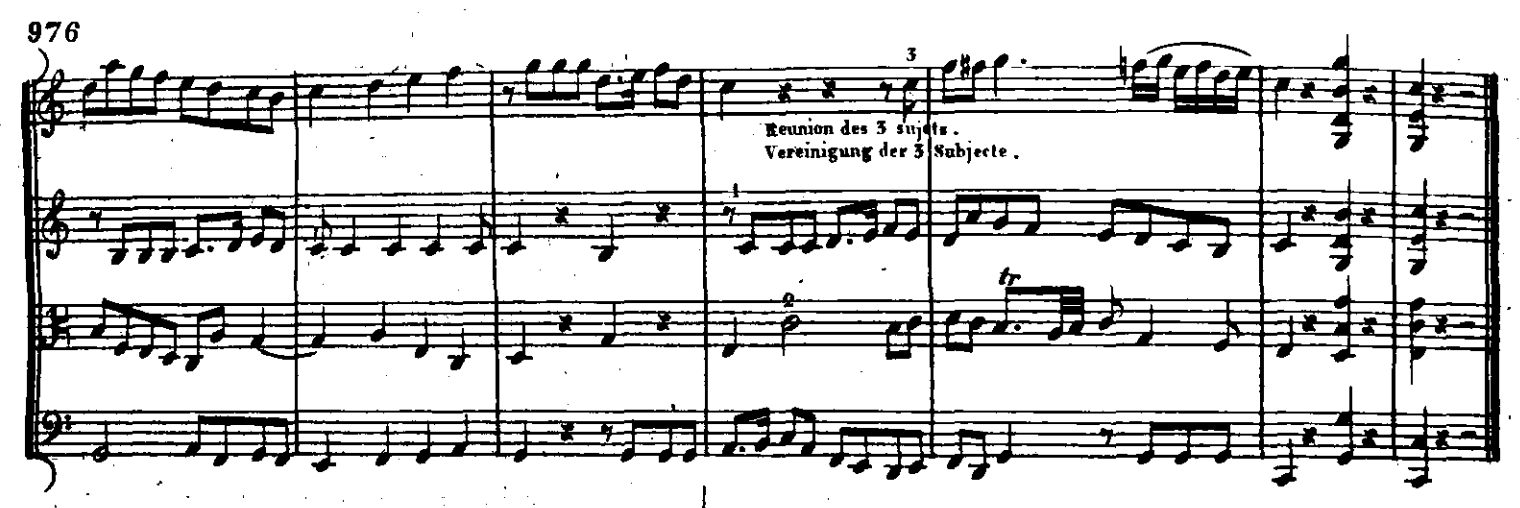
(*) Der Plan dieser Exposition, obwohl selten gebraucht, ist nicht minder gut, besonders wenn ein bedeutender Unterschied zwischen den 3 Subjecten statt hat : er ist auf folgende Art gebildet : 1tes Subject allein — Die Antwort mit dem 1ten und 2ten Subject — Die Vereinigung aller 3 Subjecte, zweimal nach einander.


Réponse.
Antwort.
Encore une fois la réunion des 3 sujets, mais avec une autre disposition des parties.
Noch einmal die Vereinigung der 3 Subjecte, aber mit einer andern Vertheilung der Stimmen.
Episode de 7 mesures en Contrepoint à la 10me
Episode von 7 Takten im Contrapunkt in der Decime.
Réunion des 3 sujets.
Vereinigung der 3
4 mesures.
Subjecte. 4 Takte.
Episode de 9 mesures.
Episode von 9 Takten.


Réunion des trois sujets, 5 mesures.
Vereinigung der 3 Subjecte, 5 Takte.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Réunion des 3 sujets, 5 mesures.
Vereinigung der 3 Subjecte, 5 Takte.



Episode de 15 mesures.
Episode von 15 Takten.
Réunion des 3 sujets sur la pédale.
Vereinigung der 3 Subjecte auf dem Orgelpunkte.
Réunion des 3 sujets.
Vereinigung der 3 Subjecte.
Pédale courte.
Kurzer Orgelpunkt.
Imitations entre les 4 parties avec le sujet principal, 8 mesures.
Jmitationen zwischen den 4 Stimmen mit dem Hauptsubject, 8 Takte.



La règle qui prescrit de faire précéder les sujets par quelques pauses, n'a été que rarement observée dans cette fugue. Il est toujours possible de faire compter les parties avant de reprendre un sujet; mais il en résulte souvent des inconvenients qui sont:

A.) D'ajouter des mesures qui ne sont pas nécessaires;
B.) De rendre trop souvent l'harmonie incomplette.
C.) De diminuer ou d'interrompre la chaleur.

C'est pour éviter ces inconvenients que l'on n'a pas observé strictement cette règle dans la fugue précédente. Au reste, cette regle n'est point fondamentale; aussi éprouve-t-elle des exceptions fréquentes, surtout dans les répercussions serrées des sujets.

5. DE LA FUGUE À PLUS DE TROIS SUJETS.

Nous avons une grande quantité de fugues simples et de fugues doubles. Celles à trois sujets sont plus rares. On pourrait bien s'arrêter aux trois sujets et ne pas surpasser cette quantité, car les fugues à plus de trois sujets auront toujours l'inconvénient d'être trop compliquées, sans avoir ni une harmonie plus riche, ni un plus grand intérêt que celles à deux ou à trois sujets. Les sujets une fois trouvés, il n'est pas plus difficile de faire une fugue à quatre sujets, que d'en créer une bonne à deux ou à trois. Il est sans doute plus difficile de composer à cinq, six, sept ou huit parties réelles, qu'à quatre parties; car pour faire des fugues à plus de trois sujets, il faut augmenter le nombre des parties: mais, qu'est-ce qui empêche un compositeur de faire une fugue simple, ou double, ou à trois sujets, à plus de quatre parties, s'il a l'ambition ou le désir d'en faire l'harmonie à cinq, six, sept, ou huit parties? Une fugue double, comme une fugue à six sujets, peut avoir lieu à sept ou à huit parties. Cependant, pour que rien ne manque à notre traité, nous donnerons des exemples analysés d'une fugue à quatre, à cinq et à six sujets.

Die Regel, welche vorschreibt, den Subjecten jedesmal einige Pausen vorangehen zu lassen, ist in dieser Fuge nur selten befolgt worden. Zwar ist es stets möglich, die Stimmen jedesmal vor dem Eintritt eines Subjects pausiren zu lassen; aber oft verursacht dieses folgende Übelstände:

A.) Dass man unnöthige Takte beifügen muss;
B.) Dass die Harmonie sehr häufig unvollständig wird;
C.) Dass die Lebendigkeit vermindert oder unterbrochen wird.

Um nun diese Unvollkommenheiten zu vermeiden, hat man jene Regel in der vorstehenden Fuge nicht ganz genau befolgt. Übrigens ist dieses auch keine Grundregel, und erleidet sehr häufige Ausnahmen, besonders bei den enggeführten Wiederhohlungen des Subjects.

5. VON DER FUGE MIT MEHR ALS DREI SUBJECTEN.

Wir besitzen eine grosse Anzahl einfacher und Doppelfugen. Jene mit drei Subjecten sind seltener. Wohl könnte man bei drei Subjecten stehen bleiben, und diese Zahl nicht überschreiten, denn die Fugen mit mehr als 3 Subjecten werden stets das Übel an sich haben, dass sie zu verwickelt sind, ohne desshalb eine reichere Harmonie zu besitzen, oder ein grösseres Interesse zu erwecken, als die mit 2 oder 3 Subjecten. Sind die Subjecte einmal gefunden, so ist es nicht schwerer eine Fuge mit 4 Subjecten, als eine gute mit 2 oder 3 zu schreiben. Ohne Zweifel ist es schwerer, für 5, 6, 7 oder 8 wesentliche Stimmen zu componiren, als für 4; denn um eine Fuge mit mehr als 3 Subjecten zu setzen, muss man die Zahl der Stimmen vermehren: aber was hindert den Tonsetzer, eine einfache Fuge, oder eine mit 2, oder mit 3 Subjecten zu erfinden, und sie dann mehr als 4-stimmig zu componiren, wenn er den Ehrgeiz oder den Wunsch hat, deren Harmonie 5-, 6-, 7-, oder 8-stimmig zu machen? Eine Doppelfuge kann so gut, wie eine Fuge mit 6 Subjecten, sieben- oder acht-stimmig gesetzt werden. Damit indess unserem Lehrbuche nichts mangle, werden wir die zergliederten Beispiele einer Fuge mit 4, mit 5, und mit 6 Subjecten liefern.

À quatre sujets.

Les quatre sujets doivent être en contre-point quadruple.(*) Voyez l'article sur ce contre-point. Il est avantageux que le nombre des parties surpasse celui des sujets, sans quoi on n'aura jamais les accords complets en réunissant les quatre sujets, attendu que l'harmonie est toujours incomplete dans le contre-point triple et quadruple. Une ou deux parties, accompagnant le contre-point, ont l'avantage d'en modifier et d'en varier les fréquentes répercussions, indispensables dans une fugue.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière. L'exposition avec les quatre sujets reunis, se fait à l'instar de celle d'une fugue à trois sujets, c'est à dire: sujets-réponse-sujets-réponse. La fugue marche comme si elle était à trois sujets, excepté que le quatrième participe également (plus ou moins) aux combinaisons de la matière fuguée.

Voici une fugue à quatre sujets et à cinq parties: elle est de Mr. L:A:SEURIOT, mon élève.
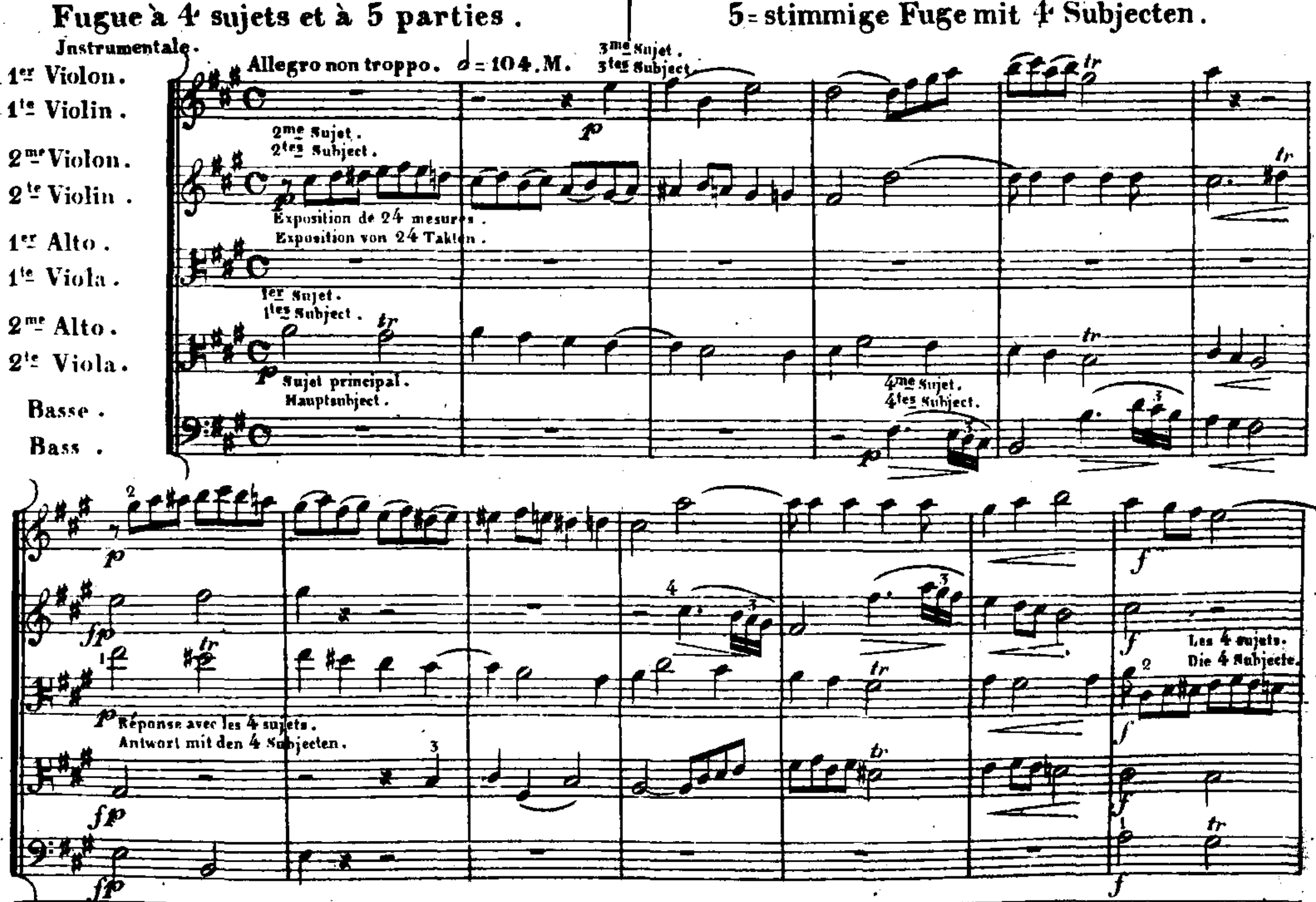
Mit vier Subjecten.

Die vier Subjecte müssen im vierfachen Contrapunkte seyn.(*) Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. Es ist vortheilhaft, wenn die Zahl der Stimmen die Zahl der Subjecte übersteigt, weil man sonst bei der Vereinigung der 4 Subjecte niemals vollständige Accorde erhalten wird, indem die Harmonie im drei- und vierfachen Contrapunkte stets unvollständig ist. Eine oder zwei Stimmen, welche den Contrapunkt begleiten, haben den Vortheil, die häufigen, in einer Fuge unerlässlichen Wiederhohlungen zu verändern und anders zu gestalten.

Das Hauptsubject muss eine regelmässige Antwort haben. Die Exposition mit den vier vereinigten Subjecten, macht man ganz nach dem Beispiel einer Fuge mit drei Subjecten, das heisst: Subjecte, - Antwort, - Subjecte, - Antwort. Die Fuge schreitet fort, als ob sie zu drei Subjecten wäre, nur dass das vierte Subject gleichfalls (mehr oder minder) an den Zusammenstellungen des Fugenstoffes Theil nimmt.
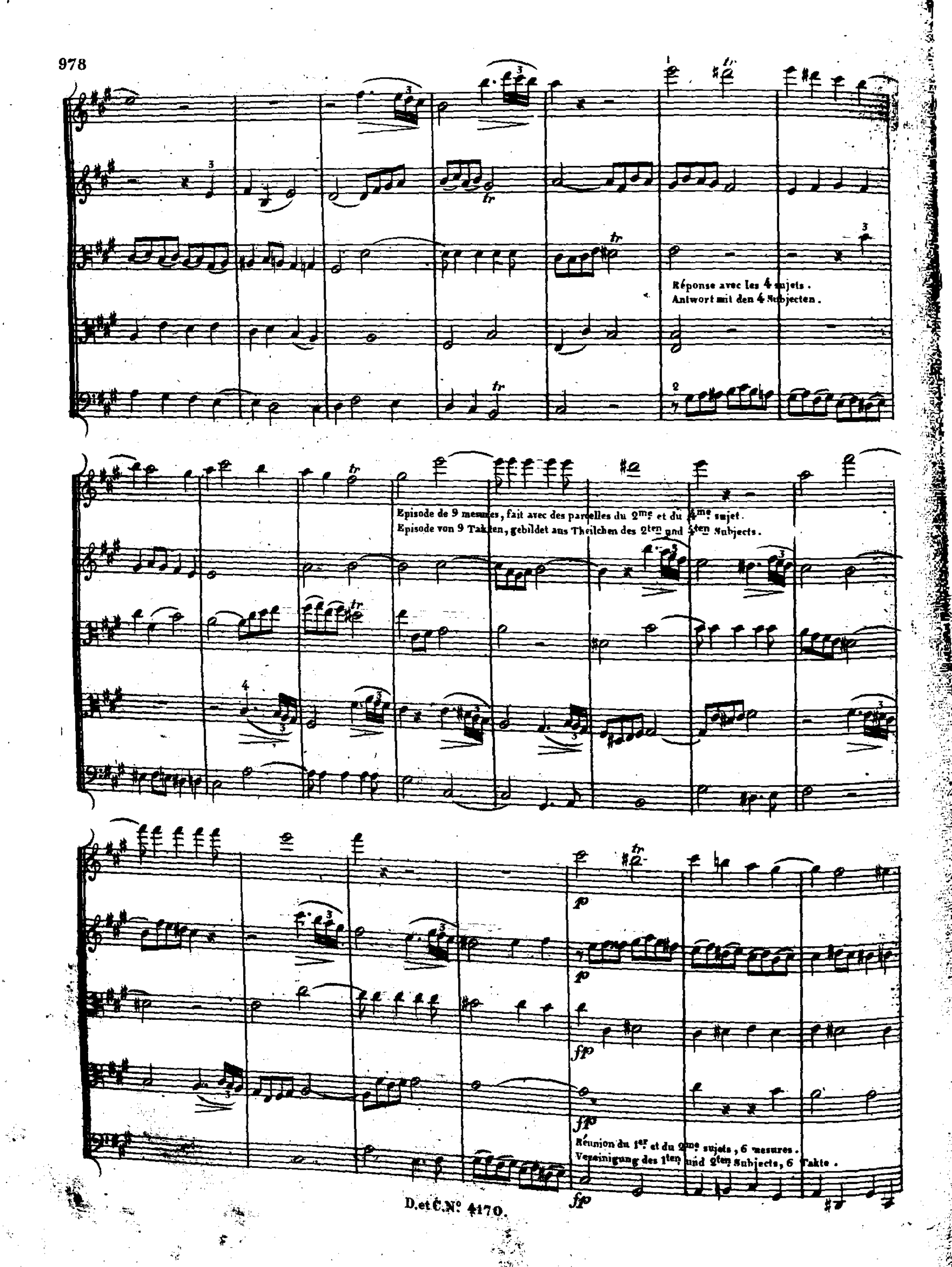
Hier folgt eine fünfstimmige Fuge mit vier Subjecten: sie ist von meinem Schüler, Hrn. L:A: SEURIOT.
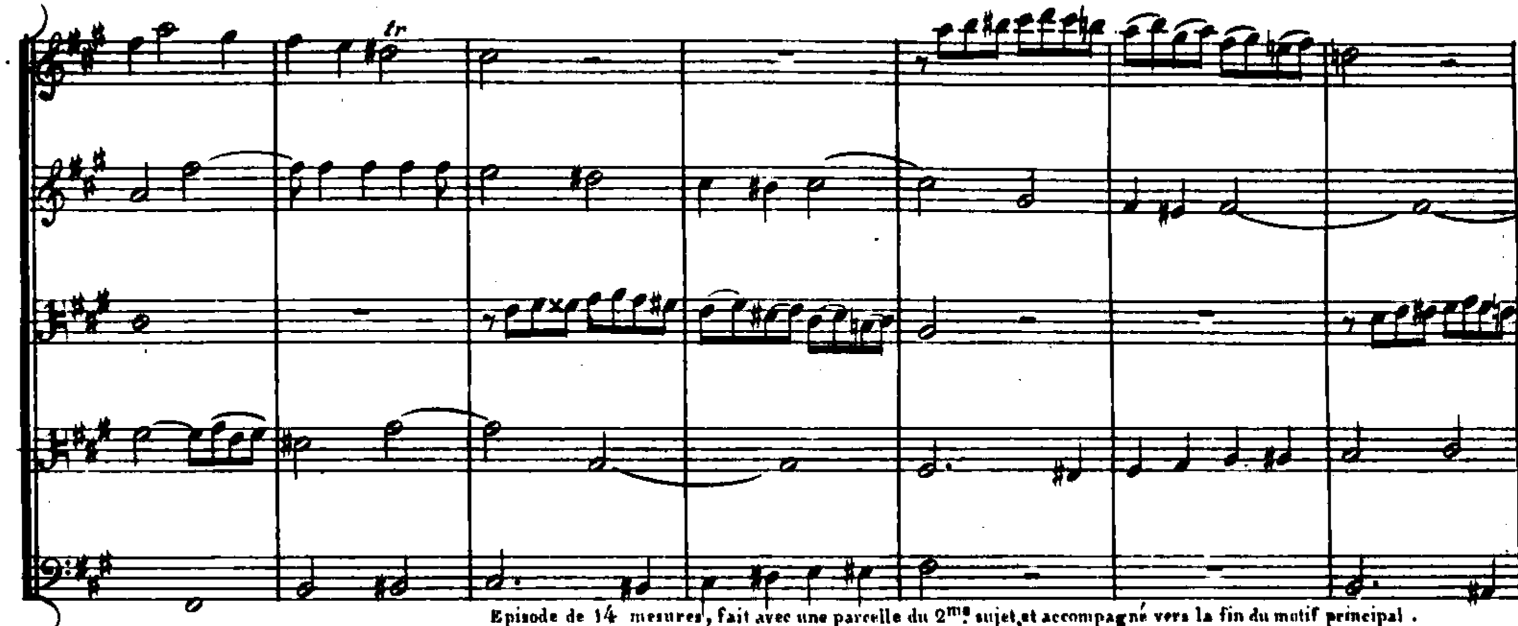
Fugue à 4 sujets et à 5 parties. / 5-stimmige Fuge mit 4 Subjecten.
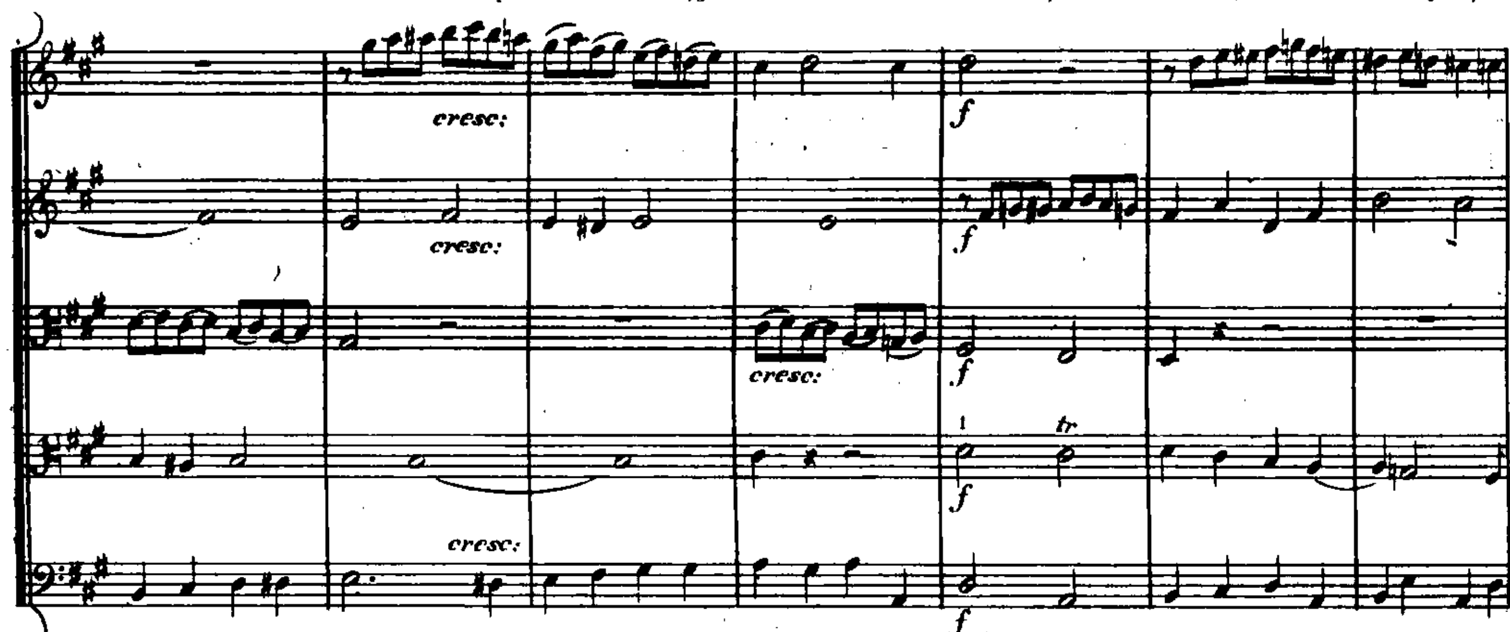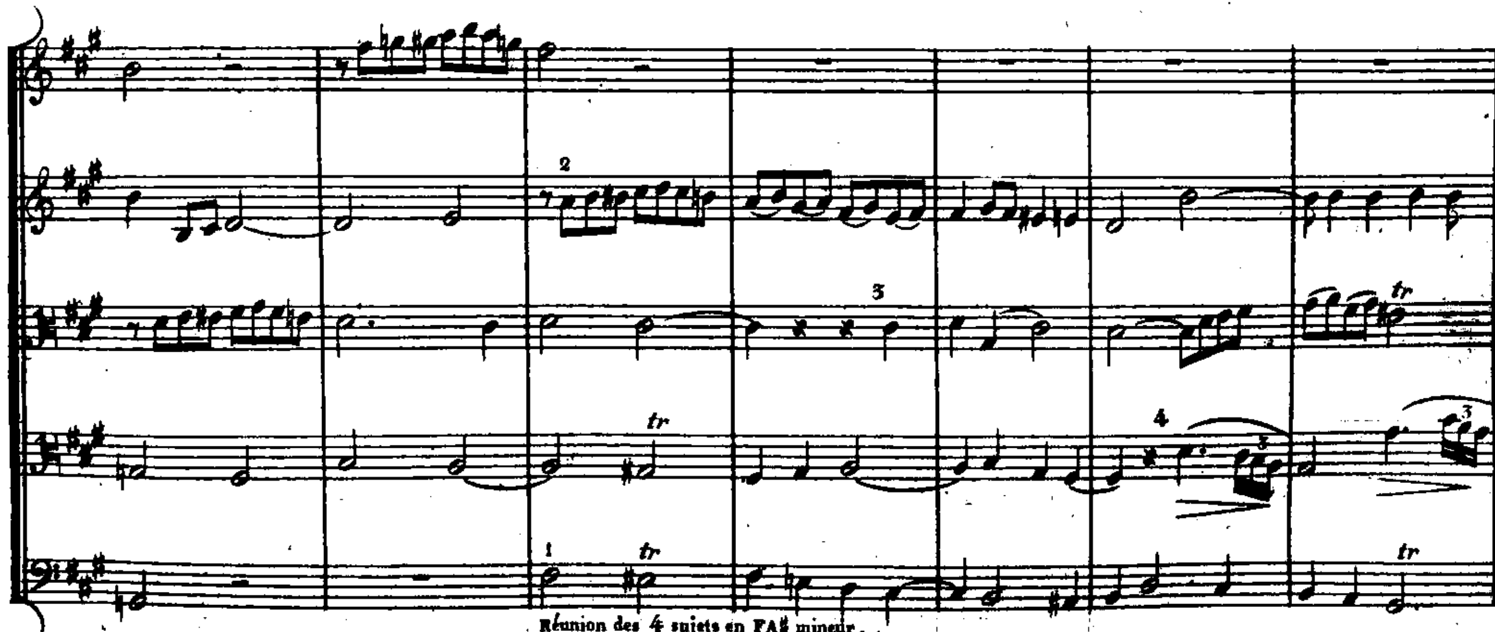


(*) Nous verrons plus tard, que l'un des quatre sujets n'a pas besoin d'être toujours en contre-point.
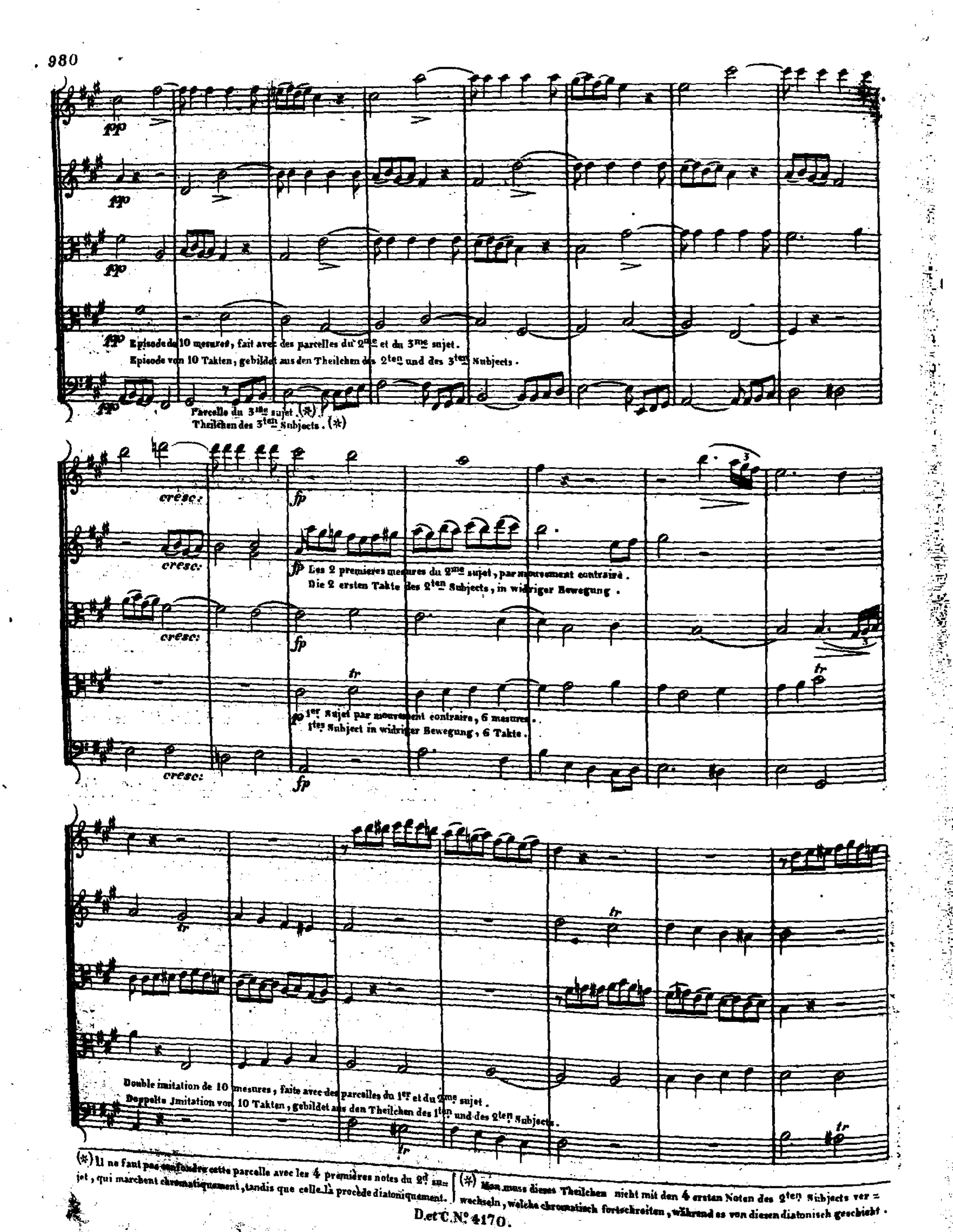
(*) Später werden wir sehen, dass eines dieser 4 Subjecte nicht immer nöthig hat, im Contrapunkte zu seyn.


Réponse avec les 4 sujets.
Antwort mit den 4 Subjecten.
Episode de 9 mesures, fait avec des parcelles du 2me. et du 4me. sujet.
Episode von 9 Takten, gebildet aus Theilchen des 2ten und 3ten Subjects.
Réunion du 1er. et du 2me. sujets, 6 mesures.
Vereinigung des 1ten und 2ten Subjects, 6 Takte.


tr
Episode de 14 mesures, fait avec une parcelle du 2me sujet, et accompagné vers la fin du motif principal.
Episode von 14 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 2ten Subjects, und begleitet gegen das Ende vom Hauptsubject.
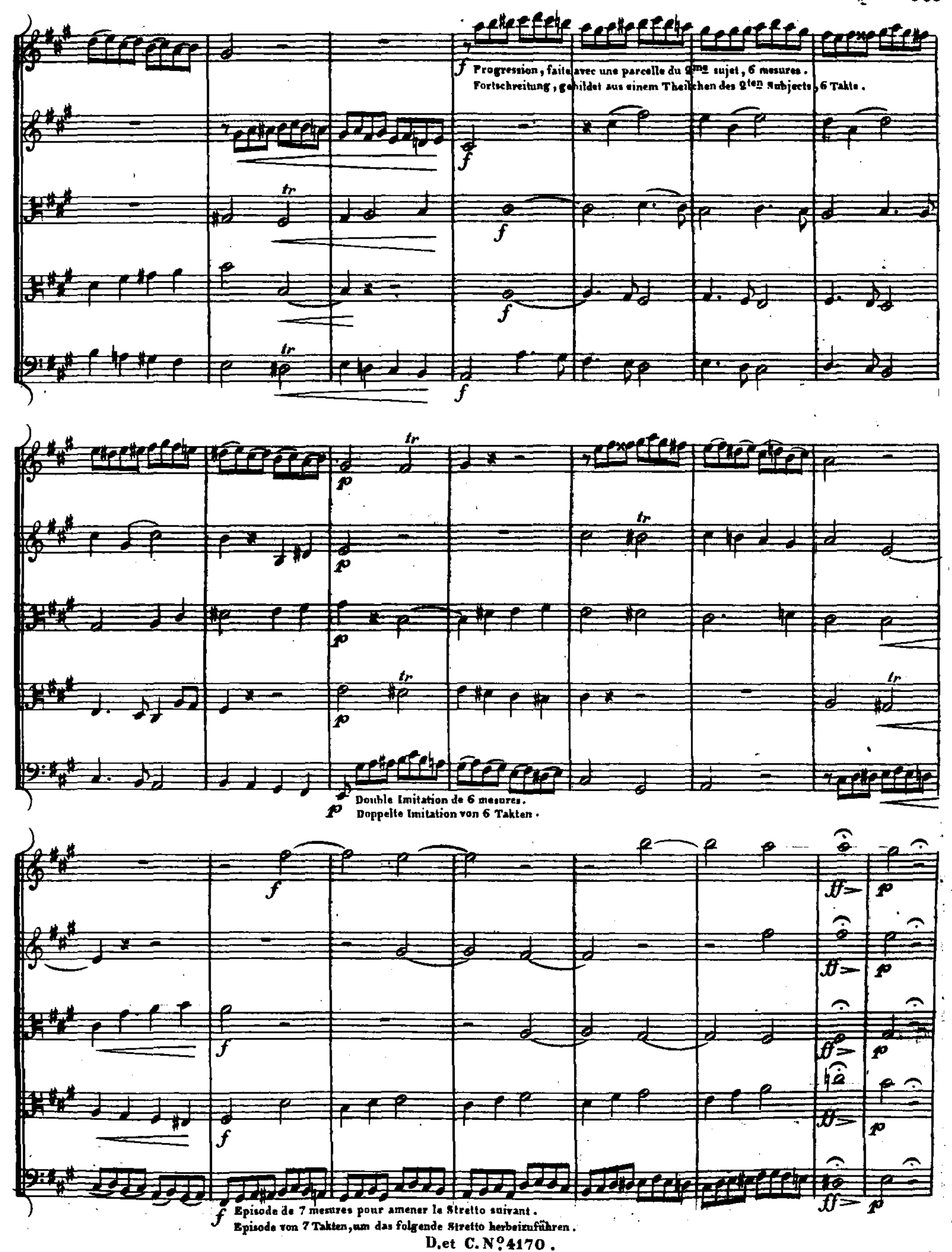

cresc:
f
tr
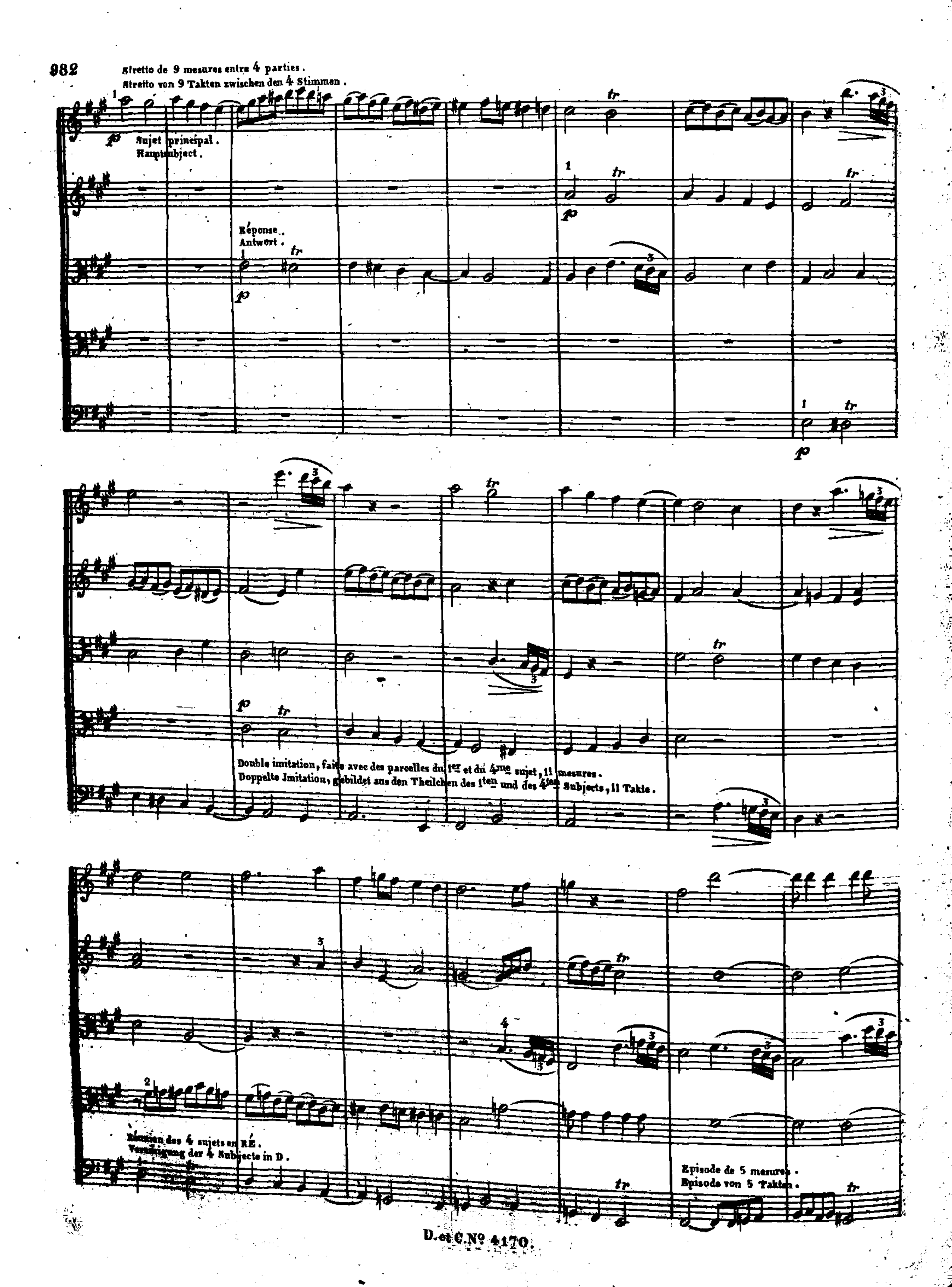

tr
Réunion des 4 sujets en FA♯ mineur.
Vereinigung der 4 Subjecte in FIS moll.

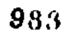


(*) Il ne faut pas confondre cette parcelle avec les 4 premières notes du 2d sujet, qui marchent chromatiquement, tandis que celle-là procède diatoniquement.

(*) Man muss dieses Theilchen nicht mit den 4 ersten Noten des 2ten Subjects verwechseln, welche chromatisch fortschreiten, während es von diesen diatonisch geschieht.


Progression, faite avec une parcelle du 2me sujet, 6 mesures.
Fortschreitung, gebildet aus einem Theilchen des 2ten Subjects, 6 Takte.
Double Imitation de 6 mesures.
Doppelte Imitation von 6 Takten.
Episode de 7 mesures pour amener le Stretto suivant.
Episode von 7 Takten, um das folgende Stretto herbeizuführen.


Stretto de 9 mesures entre 4 parties.
Stretto von 9 Takten zwischen den 4 Stimmen.
Sujet principal.
Hauptsubject.
Réponse.
Antwort.
Double imitation, faite avec des parcelles du 1er et du 4me sujet, 11 mesures.
Doppelte Imitation, gebildet aus den Theilchen des 1ten und des 4ten Subjects, 11 Takte.
Réunion des 4 sujets en RÉ.
Vereinigung der 4 Subjecte in D.
Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.



f

f

f tr

f tr

tr

Pédale, sur laquelle les parties font des imitations avec des parcelles du 1er et du

Orgelpunkt, über welchem die Stimmen mit den Theilchen des ersten und zweiten Subjects

rf *rf* *rf* *rf*

tr

2me sujet, 12 mesures.

Imitationen bilden, 12 Takte.

rf *rf* *rf* *rf* *rf* *rf*

tr
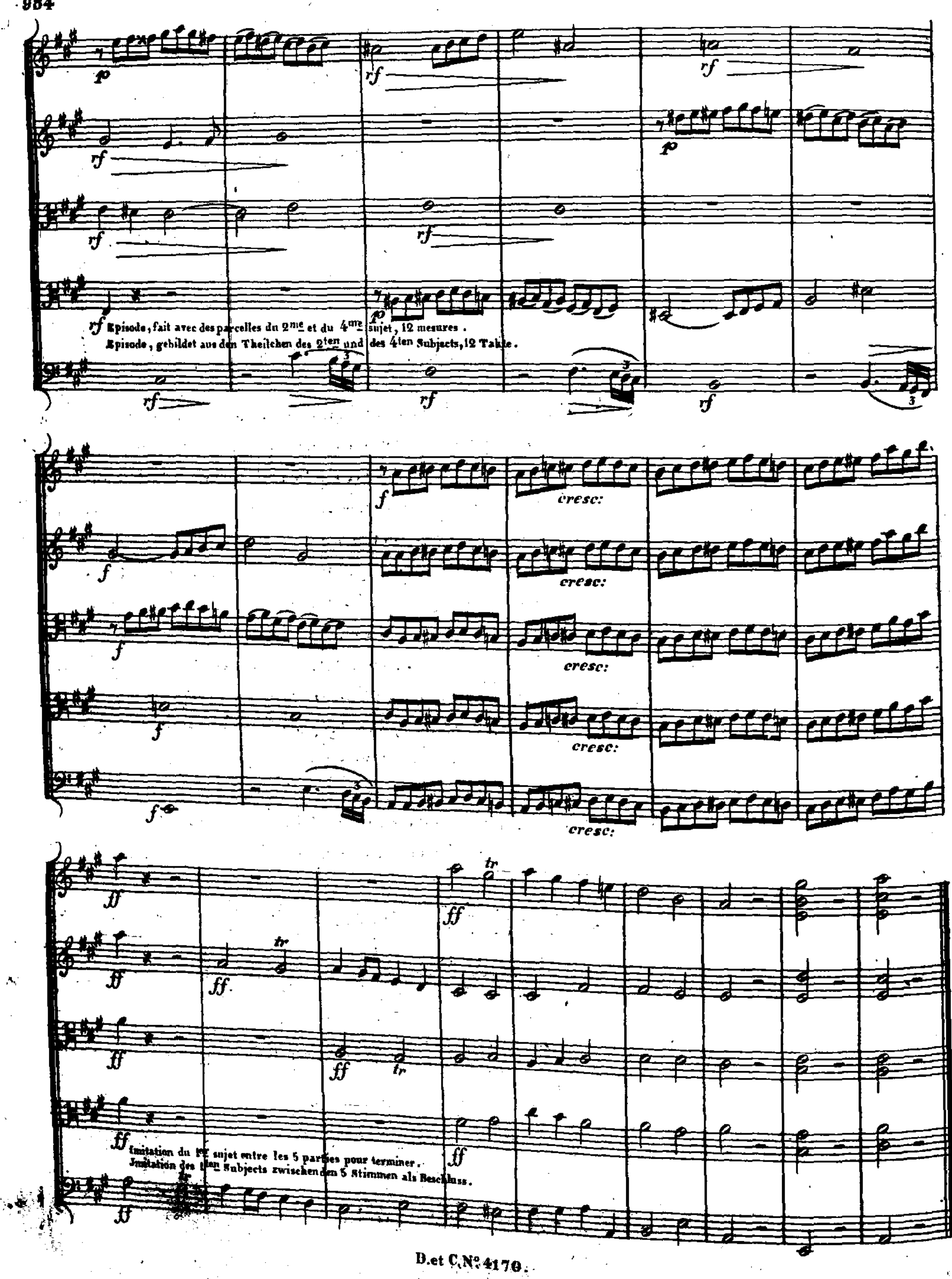
Stretto, mais plus serré. 6 mesures.

Stretto, aber mehr gedrängt. 6 Takte.

tr

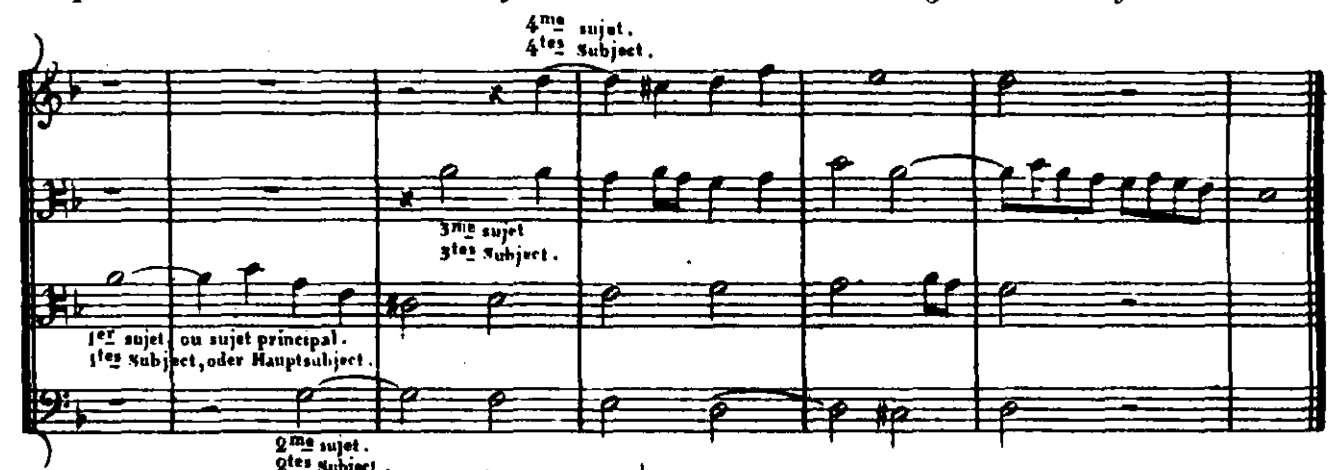
tr

rf *rf* tr


Episode, fait avec des parcelles du 2me et du 4me sujet, 12 mesures.
Episode, gebildet aus den Theilchen des 2ten und des 4ten Subjects, 12 Takte.
cresc:
Imitation du 1er sujet entre les 5 parties pour terminer.
Imitation des 1ten Subjects zwischen den 5 Stimmen als Beschluss.

Voici encore un exemple d'une fugue vocale à 4 sujets, mais dont le 3me sujet n'est pas en contre-point, comme on peut le voir en examinant ces 4 sujets :

Hier ist noch ein Beispiel einer Vocalfuge mit 4 Subjecten, aber worunter das 3te nicht im Contrapunkt gesetzt ist, wie man bei Untersuchung dieser 4 Subjecte sehen kann :



Selon le plan de cette fugue, le 3me sujet doit se trouver continuellement dans la *même partie intermediaire*, (*dans le premier Contre-Alto*) et par conséquent, il ne doit servir nulle-part de basse: Il eut été donc inutile de le mettre en contre-point.
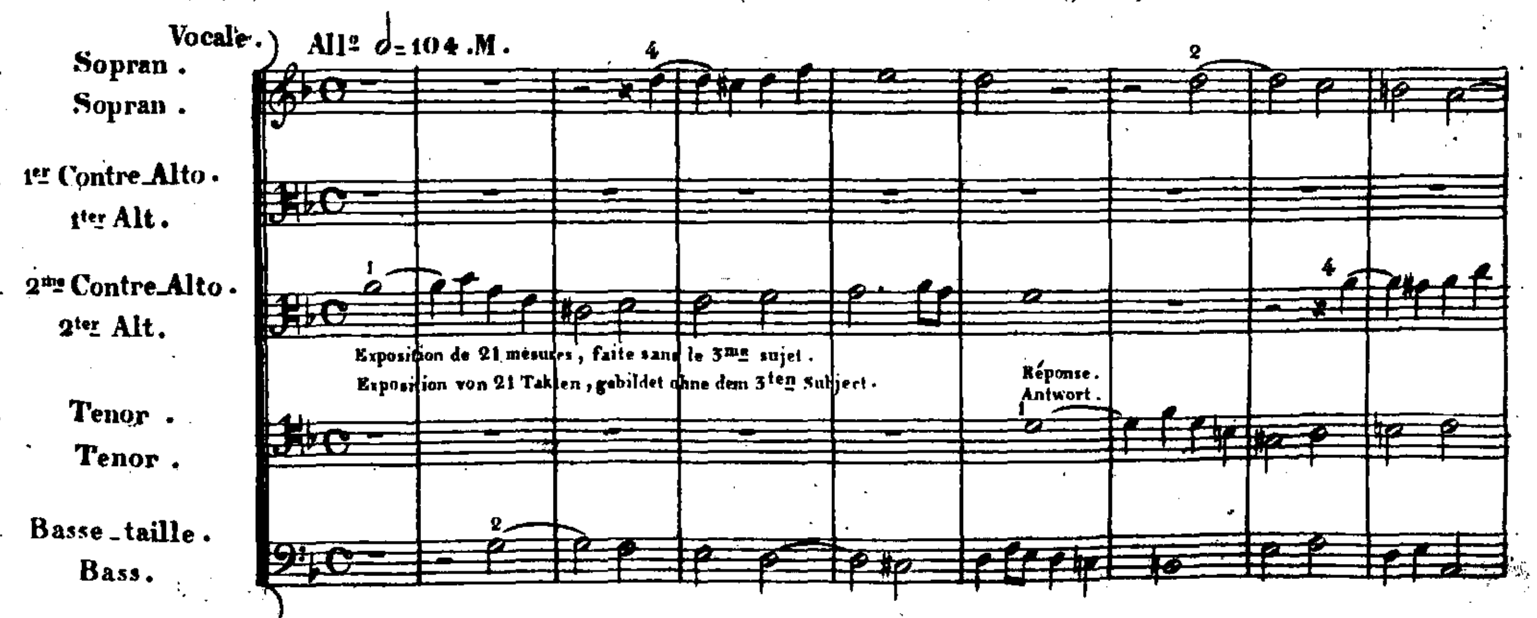
Nous remarquerons aussi que ce 3me sujet monte par degrés 6 fois de suite, ce qui lui donne à chaque répercussion un nouvel éclat. Pour que ce sujet soit encore plus apparent, il faut (en l'exécutant) le doubler à l'unisson ou à l'octave par quelques instrumens à vent, ou bien le faire exécuter par de jeunes garçons, placés à une certaine distance du Choeur.
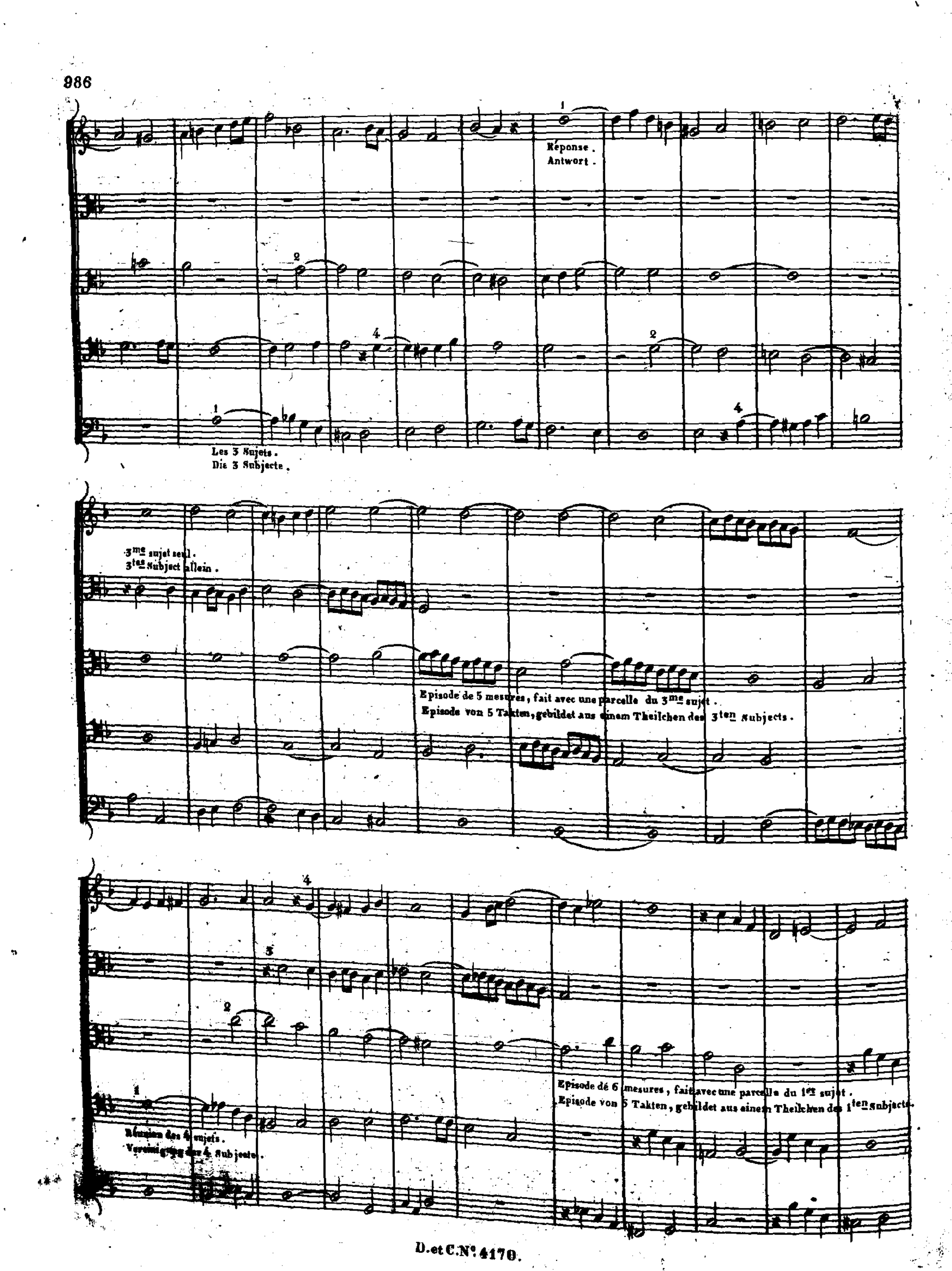
Les sujets sont indiqués dans l'analyse suivante par les chifres 1, 2, 3, 4.
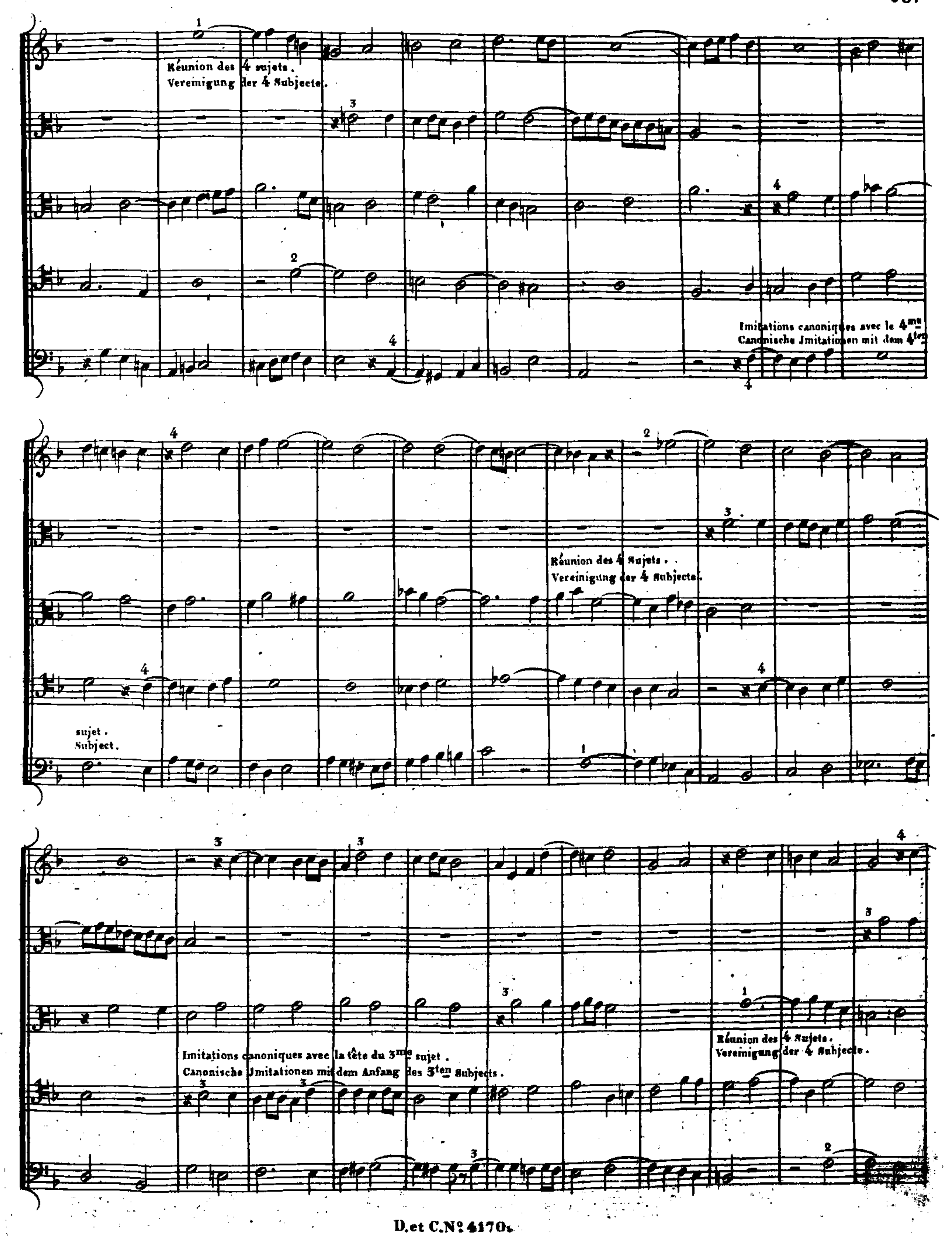
Zufolge dem Plan dieser Fuge, soll das 3te Subject sich durch die ganze Fuge immer *in derselben Mittelstimme (nähmlich im 1ten Alt)* befinden, und folglich, nirgends als Bass dienen: Es wäre demnach überflüssig gewesen, diese Stimme ebenfalls zu contrapunktiren.
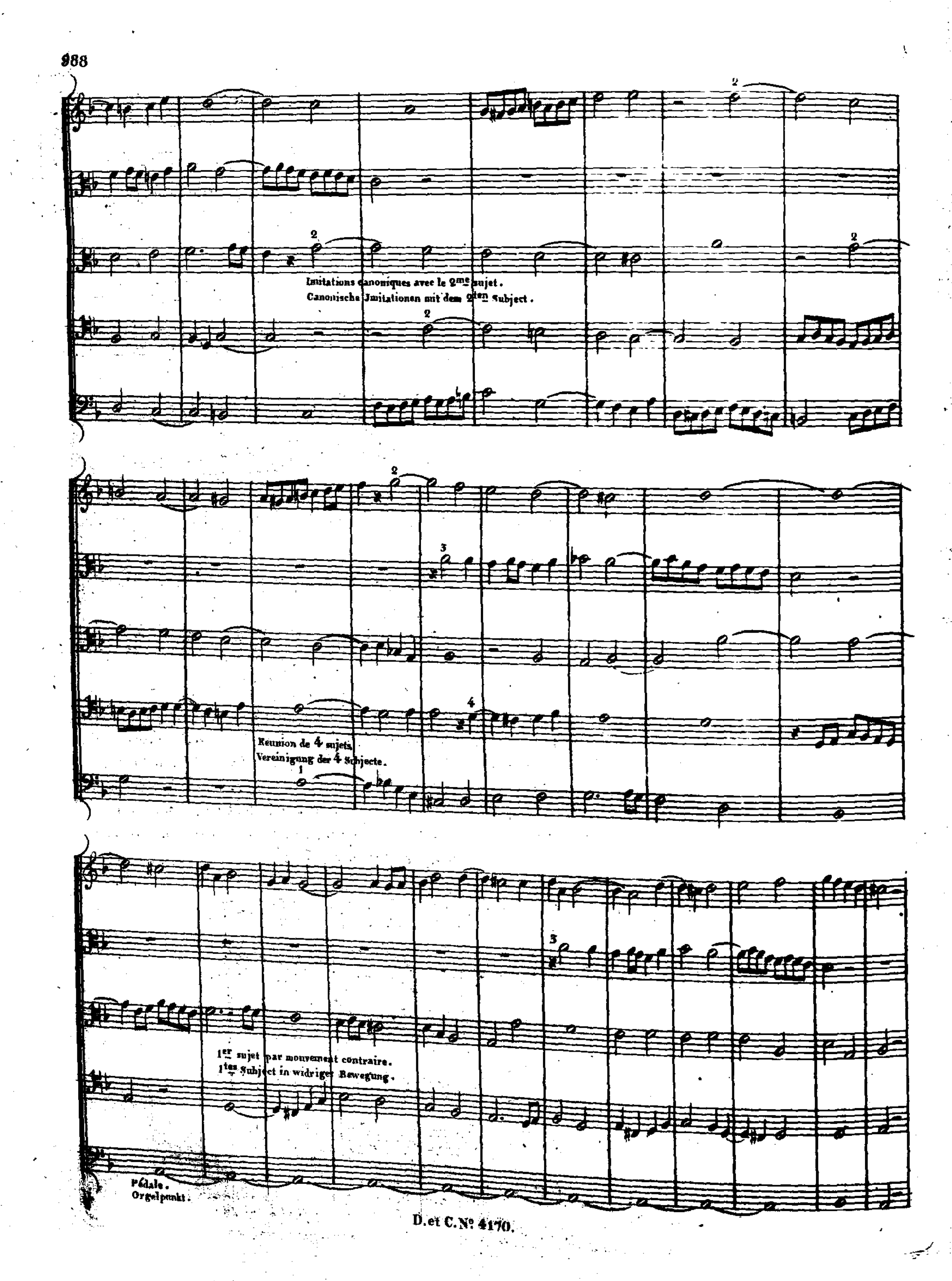
Wir bemerken auch noch, dass dieses 3te Subject stufenweise 6-mal nach einander aufwärts steigt, was ihm bei jeder Wiederhohlung neuen Glanz verleiht. Damit dieses Subject noch mehr hervortrete, muss man es (bei der Ausführung) im Unison oder in der Octave mit einigen Blasinstrumenten verdoppeln, oder aber auch durch junge Knaben singen lassen, welche auf eine gewisse Weite vom Chor entfernt gestellt sind.
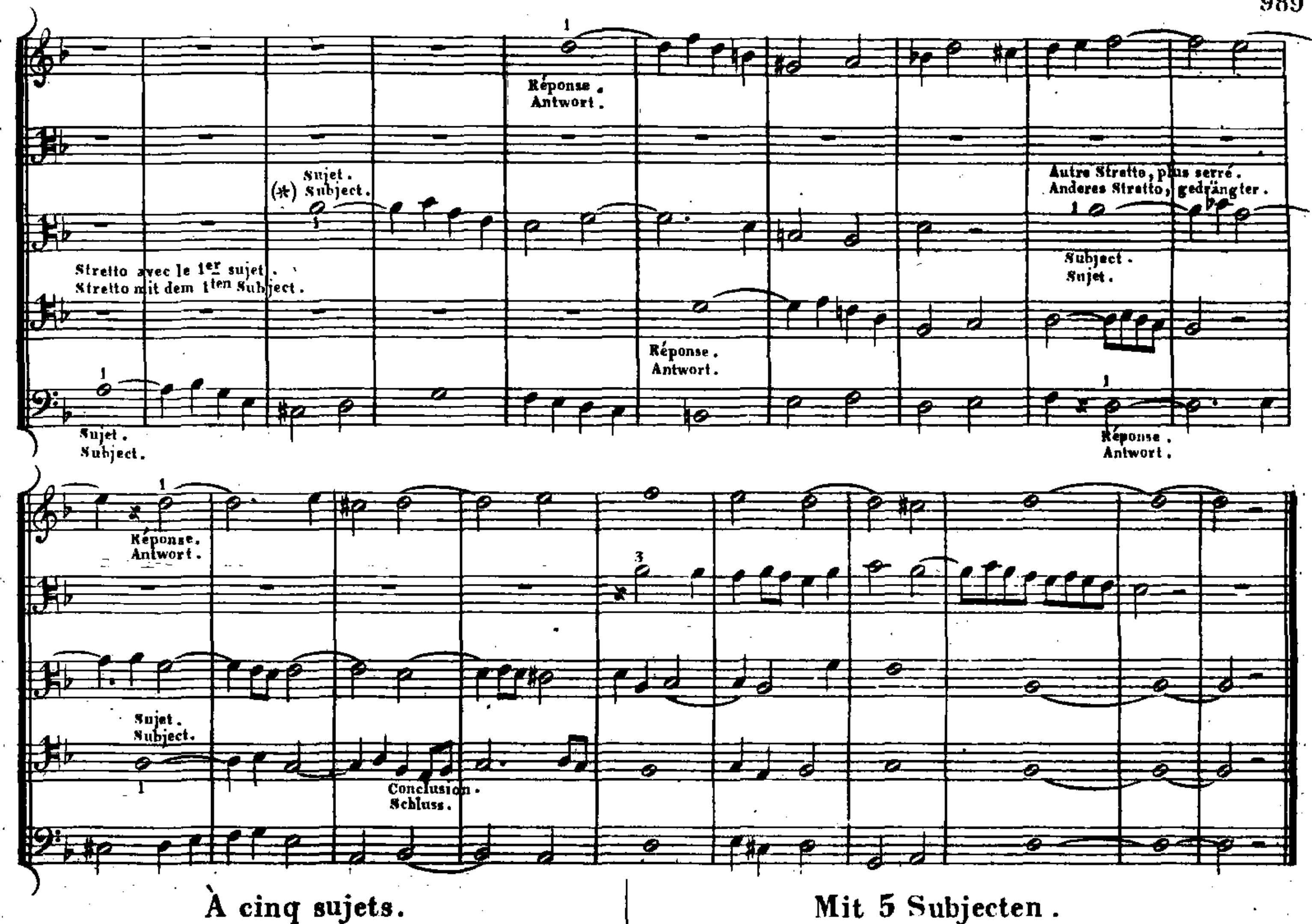
Die Subjecte sind in der folgenden Zergliederung durch die Ziffern 1, 2, 3, 4, angezeigt.




Réponse.
Antwort.
Les 3 Sujets.
Die 3 Subjecte.
3me sujet seul.
3tes Subject allein.
Episode de 5 mesures, fait avec une parcelle du 3me sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 3ten Subjects.
Réunion des 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1er sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 1ten Subjects.


Réunion des 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
Imitations canoniques avec le 4me
Canonische Imitationen mit dem 4ten
sujet.
Subject.
Réunion des 4 Sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
Imitations canoniques avec la tête du 3me sujet.
Canonische Imitationen mit dem Anfang des 3ten Subjects.
Réunion des 4 Sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.


Imitations canoniques avec le 2me sujet.
Canonische Imitationen mit dem 2ten Subject.
Reunion de 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
1er sujet par mouvement contraire.
1tes Subject in widriger Bewegung.
Pédale.
Orgelpunkt.
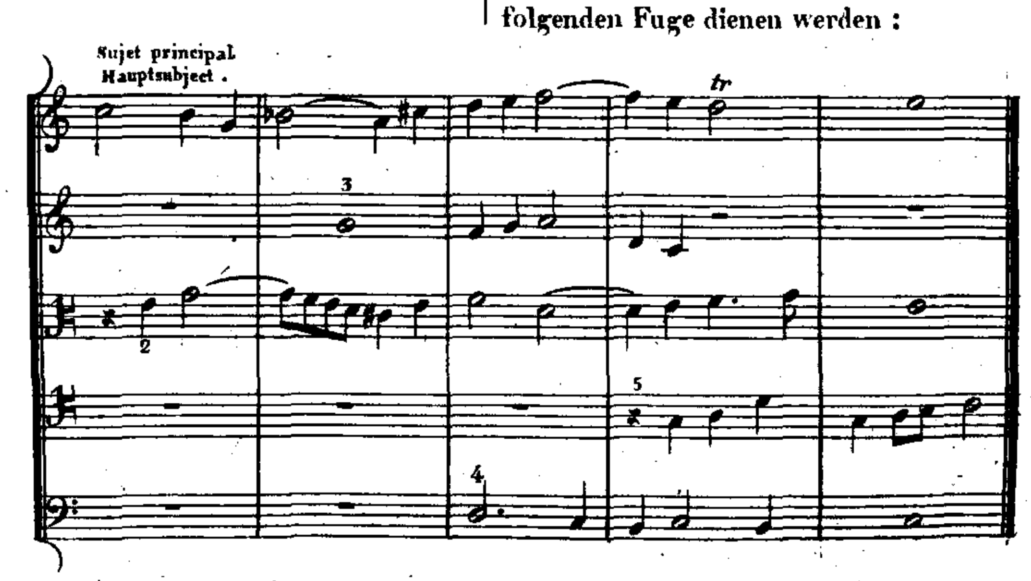


À cinq sujets.

En ajoutant aux combinaisons de la fugue à quatre sujets un sujet de plus, on obtient une fugue à cinq sujets. Il n'est pas nécessaire, pour inventer les cinq sujets, d'employer un contre-point quintuple: le contre-point quadruple, et même le contre-point triple suffisent. Voici cinq sujets qui doivent servir à faire la fugue suivante:

Mit 5 Subjecten.

Indem man zu den Berechnungen einer Fuge mit 4 Subjecten noch um ein Subject mehr beifügt, erhält man eine Fuge mit 5 Subjecten. Es ist nicht nöthig, bei Erfindung dieser fünf Subjecte einen fünffachen Contrapunkt anzuwenden: der vierfache, und selbst der dreifache Contrapunkt ist hinreichend. Hier sind 5 Subjecte, welche zur Bildung der nachfolgenden Fuge dienen werden:



(*) Dans ce 1er Stretto, on entend deux fois de suite le sujet, et deux fois de suite la réponse. Cette version est également bonne.

(*) In dieser ersten Engführung hört man das Subject zweimal nach einander, und hierauf zweimal nach einander die Antwort. Diese Art ist gleichfalls gut.

De ces cinq sujets, il n'y a que le 1er, le 2d et le 4me qui sont en contre-point; le 3me et le 5me ne sont pas en contre-point. Ainsi, en réunissant les cinq sujets, on ne peut pas mettre dans la basse ni le 3me ni le 5me. Aussi il n'est pas absolument nécessaire, dans une fugue à cinq sujets, de mettre chaque sujet dans la basse, attendu qu'il y en a toujours trois qu'elle peut faire. Et, lorsqu'on desire de mettre dans la basse le 3me et le 5me sujet (qui ne sont pas en contre-point) on les emploie *isolément*, p: e:

3me sujet seul.
3tes Subject allein.

D'après cela on peut prescrire ce qui suit, lorsque la fugue est à plus de trois sujets: 1º Pour une fugue à quatre sujets, (surtout lorsqu'elle n'est qu'à quatre parties) le contre-point triple est préférable, par la raison que le 4me sujet (qui n'est pas en contre-point) peut completter les accords de l'harmonie renversable: (*) outre cet avantage, ce sujet est plus facile à trouver.

2º Pour une fugue à cinq sujets, on prendra le contre-point triple, ou tout au plus le contre-point quadruple.
3º Pour une fugue à six sujets, on prendra également le contre-point triple ou le contrepoint quadruple.

Quant aux fugues à plus de six sujets, il y aurait de la folie à y songer.

Le sujet principal doit être toujours en contre-point.

Il faut concevoir les sujets, dans ces trois genres de fugues, de manière à ce que l'on n'y rencontre ni quintes défendues, ni mauvaises quartes contre la basse, *n'importe les renversemens de ces sujets*. En général, on ne peut pas donner trop de soin à la création des sujets, dont tout le mérite de la fugue dépend.

Voici une fugue analysée, faite avec les cinq sujets précédens:

Von diesen 5 Subjecten ist nur das 1te, das 2te und das 4te im Contrapunkte gesetzt; das 3te und das 5te sind nicht contrapunktisch erfunden. Wenn man also alle 5 Subjecte vereinigt, so kann man weder das 3te noch das 5te in den Bass setzen. Auch ist es nicht durchaus nothwendig, dass in einer Fuge mit 5 Subjecten, jedes dieser Subjecte auch im Basse vorkomme, indem deren immer drei da sind, mit welchen man dieses thun kann. Und wenn man jedoch wünscht, das 3te und 5te Subject (welche beide nicht im Contrapunkte sind) in den Bass zu setzen, so kann man diess mit jedem *einzeln* thun, z: B:

5me Sujet seul.
5tes Subject allein.

Nach diesem kann man folgendes festsetzen, wenn die Fuge aus mehr als aus 3 Subjecten gemacht ist: 1tens Für eine Fuge mit 4 Subjecten ist, (besonders wenn sie nur 4-stimmig ist,) der dreifache Contrapunkt vorzuziehen, aus dem Grunde, weil das 4te Subject, (welches demnach nicht contrapunktirt wird) die Accorde der umkehrbaren Harmonie vervollständigen kann: (*) nebst diesem Vortheile ist auch dieses Subject leichter zu erfinden.

2tens Für eine Fuge mit 5 Subjecten nimmt man dem 3 fachen oder höchstens den vierfachen Contrapunkt.
3tens Für eine Fuge mit 6 Subjecten nimmt man gleichfalls den drei- oder vierfachen Contrapunkt.

Was Fugen von mehr als 6 Subjecten betrifft, so wäre es Thorheit daran zu denken.

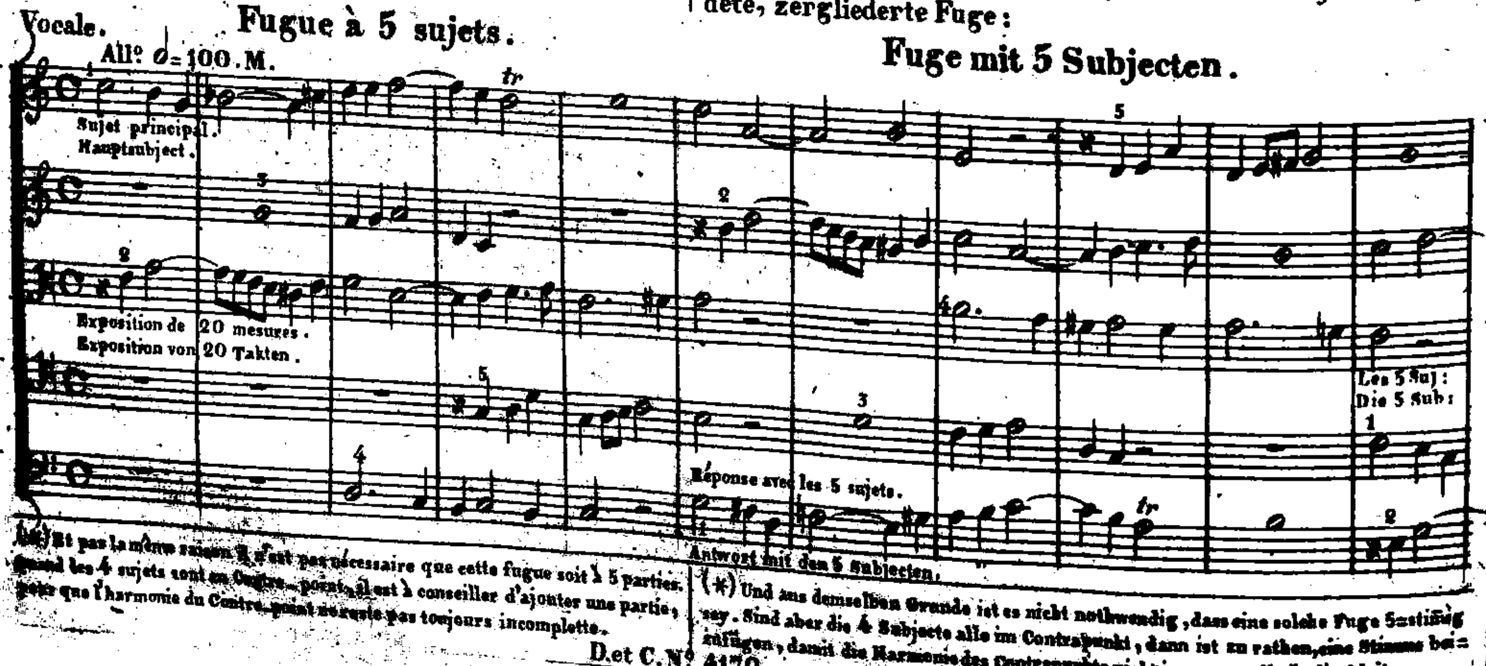
Das Hauptsubject muss stets im Contrapunkt gesetzt seyn.

Man muss die Subjecte für diese drei Fugen-Gattungen dergestalt erfinden, dass man da weder verbothene Quinten, noch üble Quarten gegen den Bass, *ungeachtet der Umkehrungen dieser Subjecte*, antreffe. Überhaupt kann man bei der Erfindung dieser Subjecte, von welchen das ganze Verdienst der Fuge abhängt, nicht genug sorgsam seyn.

Hier ist eine, aus den vorhergehenden 5 Subjecten gebildete, zergliederte Fuge:
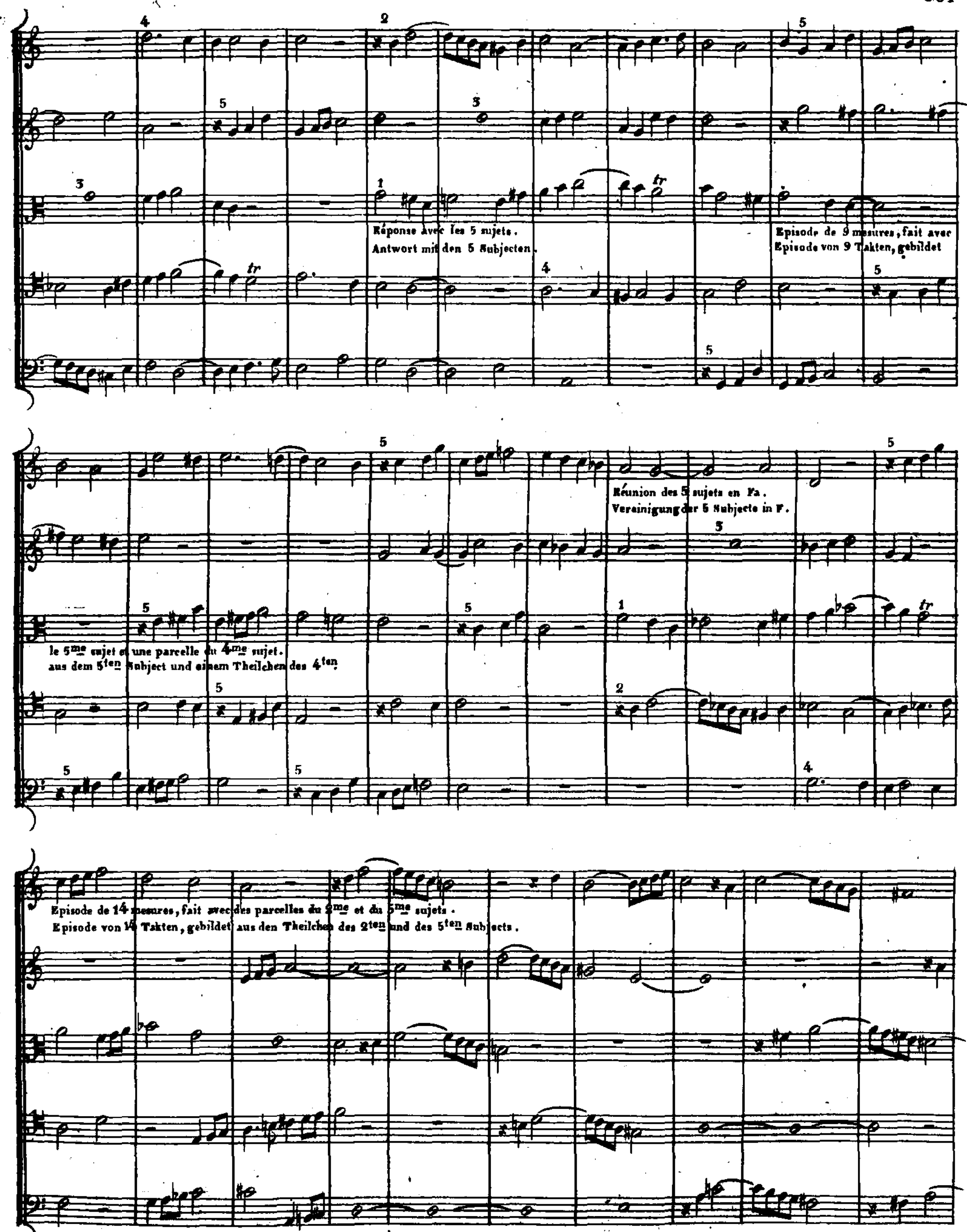
Fugue à 5 sujets.

Fuge mit 5 Subjecten.



(*) Et par la même raison il n'est pas nécessaire que cette fugue soit à 5 parties. Quand les 4 sujets sont en Contre-point, il est à conseiller d'ajouter une partie, pour que l'harmonie du Contre-point ne reste pas toujours incomplette.

(*) Und aus demselben Grunde ist es nicht nothwendig, dass eine solche Fuge 5stimmig sey. Sind aber die 4 Subjecte alle im Contrapunkt, dann ist zu rathen, eine Stimme beizufügen, damit die Harmonie des Contrapunkts nicht immer unvollständig bleibe.


Réponse avec les 5 sujets.
Antwort mit den 5 Subjecten.
Episode de 9 mesures, fait avec le 5me sujet et une parcelle du 4me sujet.
Episode von 9 Takten, gebildet aus dem 5ten Subject und einem Theilchen des 4ten.
Réunion des 5 sujets en Fa.
Vereinigung der 5 Subjecte in F.
Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2me et du 5me sujets.
Episode von 14 Takten, gebildet aus den Theilchen des 2ten und des 5ten Subjects.

3

Réunion des 5 sujets.
Vereinigung der 5 Subjecte.

1

tr

5

4

1

2

1

Stretto entre 4 parties.
Stretto zwischen vier Stimmen.

1

1

Imitation avec 1er sujet.
Imitation mit dem 1ten Subj.

1

1

1

Autre Stretto, mais plus serré, entre les 5 parties.
Anderes Stretto, aber gedrängter, zwischen den 5 Stimmen.

1

1

1

1.
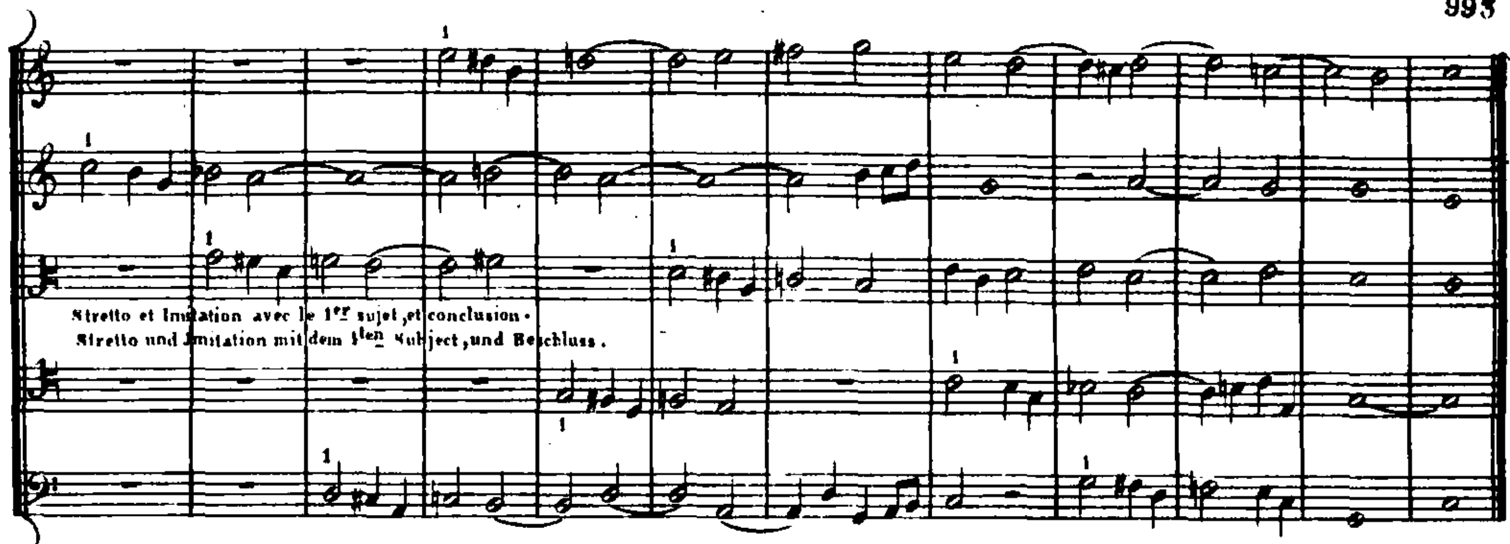
Pédale.
Orgelpunkt.

1

1

1

1
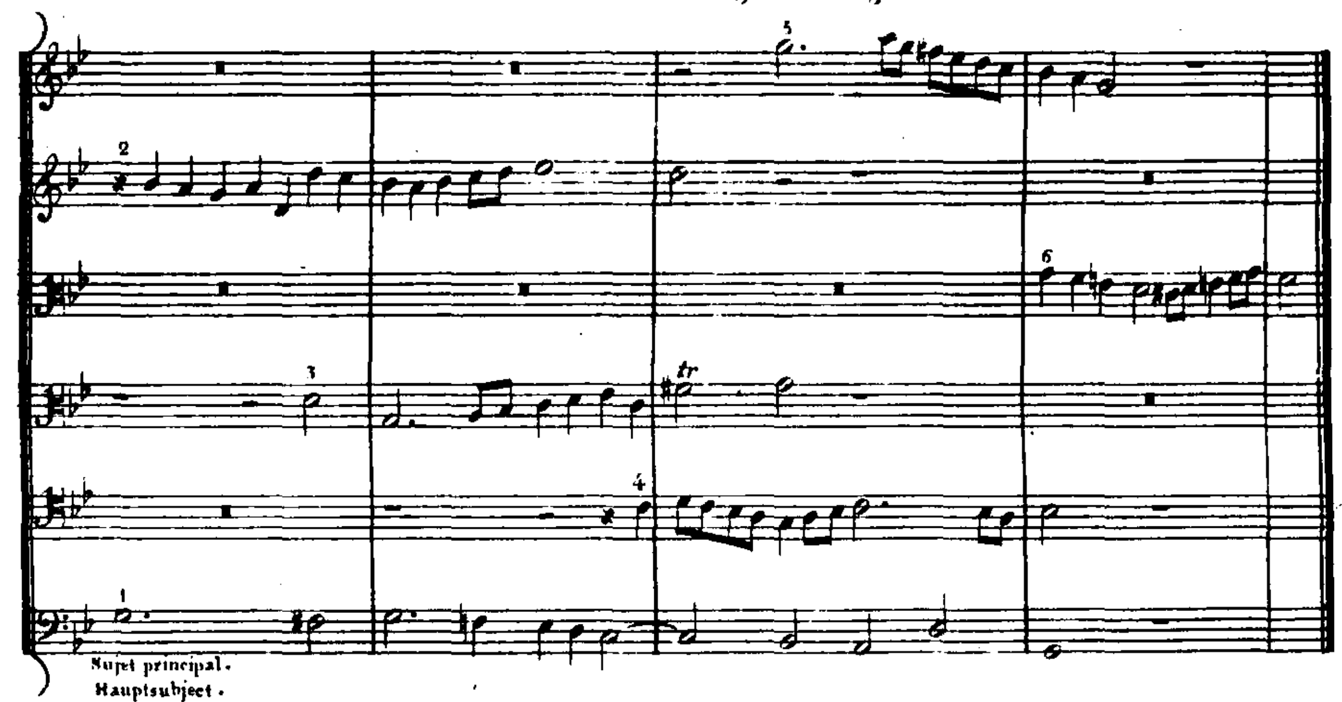


À 6 sujets.

Voici les six sujets qui nous serviront à faire la fugue suivante:

Mit 6 Subjecten.

Nachstehende sechs Subjecte werden uns zur Bildung der folgenden Fuge dienen:



Pour créer ces six sujets on n'a employé que le contre-point triple, car le contre-point quadruple ne s'y trouve que momentanément; et cependant tous les sujets sont en contre-point, car chacun peut se mettre dans la basse sans nul inconvénient. Les pauses qui précèdent les sujets ou les suivent, font que le contre-point n'est que triple.

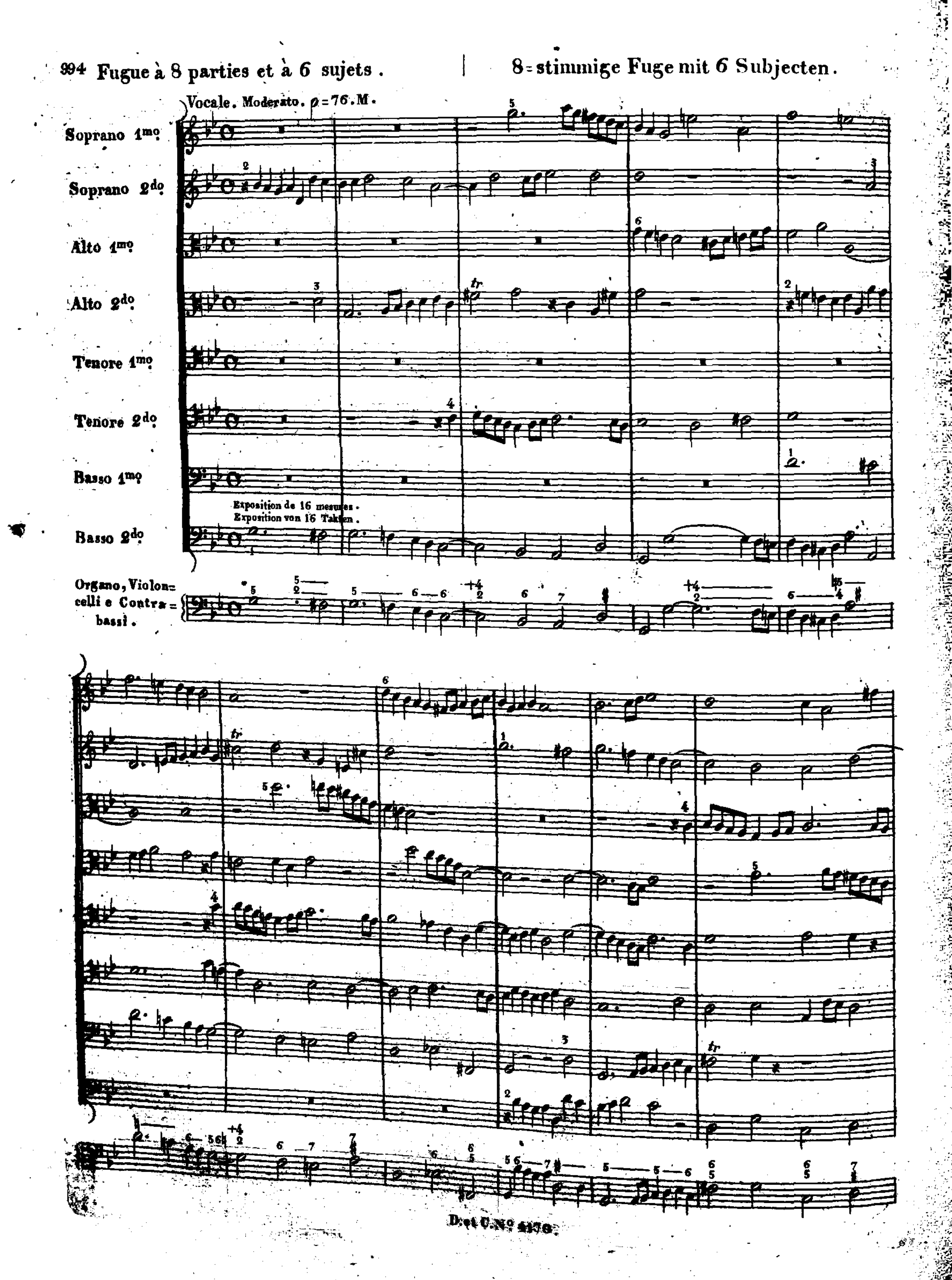
L'exposition se fait comme dans toutes les fugues à plus de quatre parties, savoir:

Sujets – Réponses – Sujets – Réponses. Une partie quelconque ne peut entrer pour la première fois que par un sujet. On tâche de ne pas répéter (durant l'exposition) un sujet dans la même partie, à moins que l'on y soit contraint par des raisons particulières.

Bei Erfindung dieser 6 Subjecte haben wir nur den dreifachen Contrapunkt angewendet, denn der 4fache findet sich da nur manchmal vor; und doch sind alle diese Subjecte im Contrapunkte, denn jedes derselben kann ohne alle Hindernisse in den Bass gesetzt werden. Die Pausen, welche den Subjecten vorangehen oder nachfolgen, machen, dass der Contrapunkt nur dreifach ist.

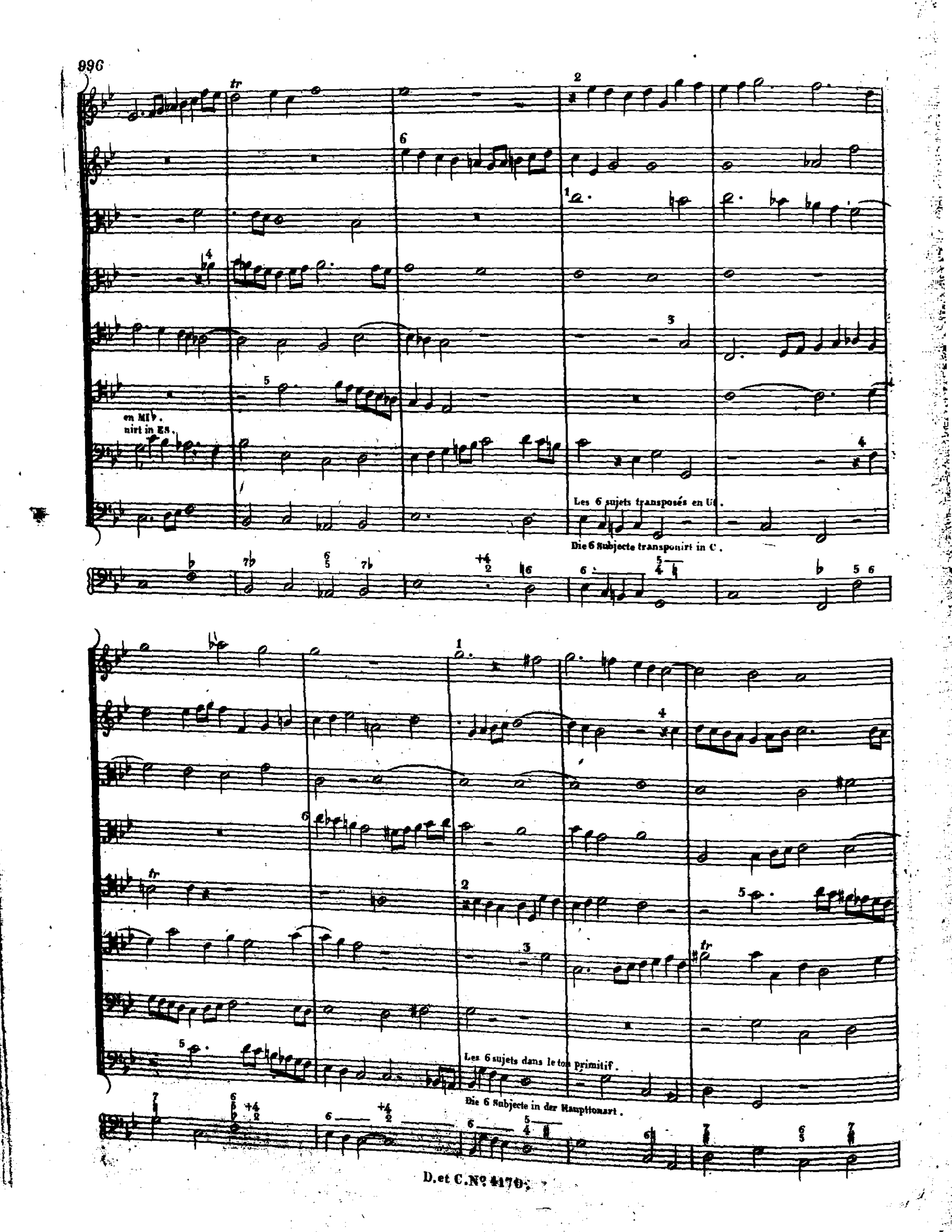
Die Exposition wird hier so, wie in allen mehr als vierstimmigen Fugen gemacht, nähmlich:
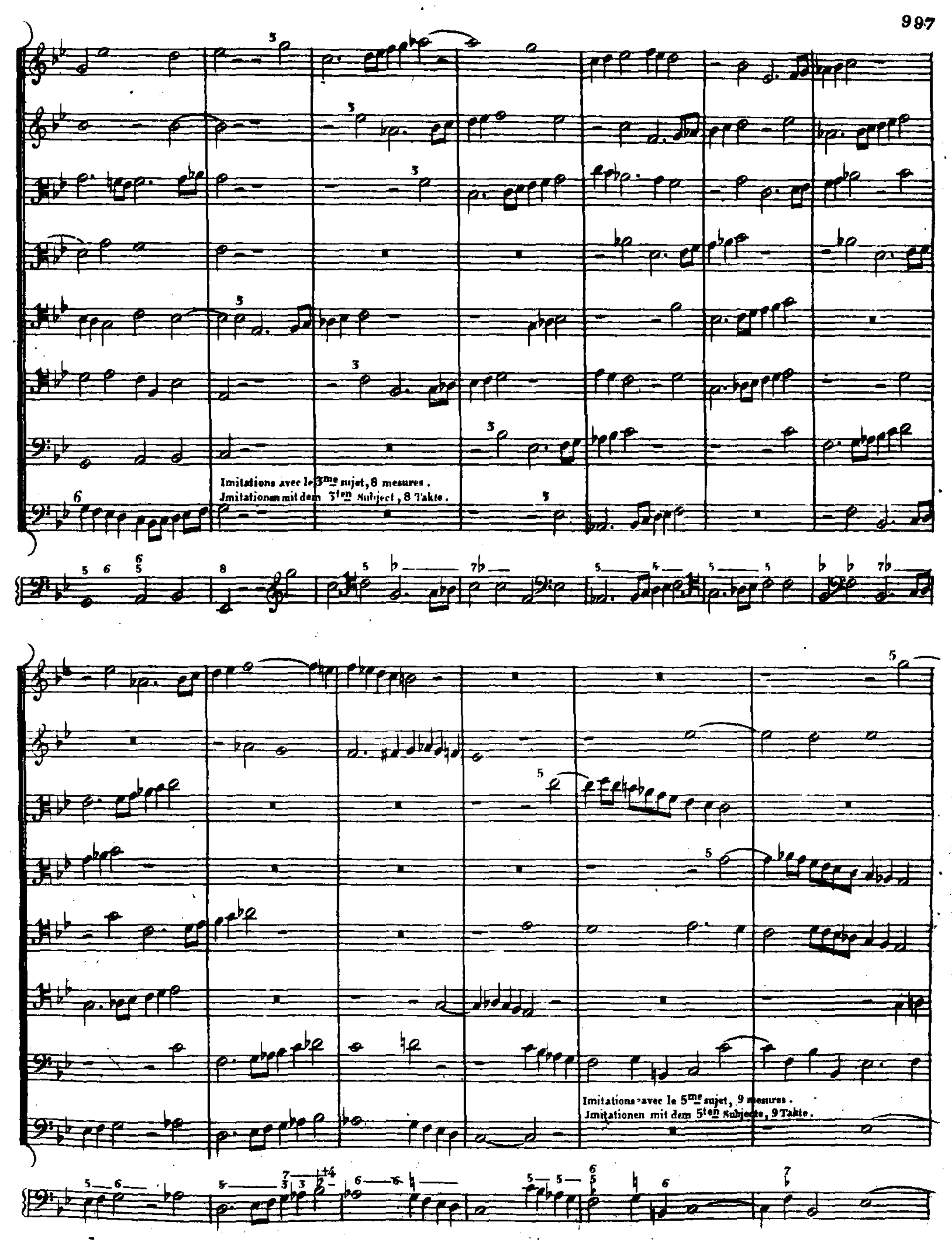
Subjecte – Antworten – Subjecte – Antworten. Jede Stimme kann zum erstenmal nur mit einem Subject eintreten. Man trachtet (während der Exposition) kein Subject in derselben Stimme zweimal vorzuführen, wenn man nicht durch besondere Gründe dazu genöthigt wird.
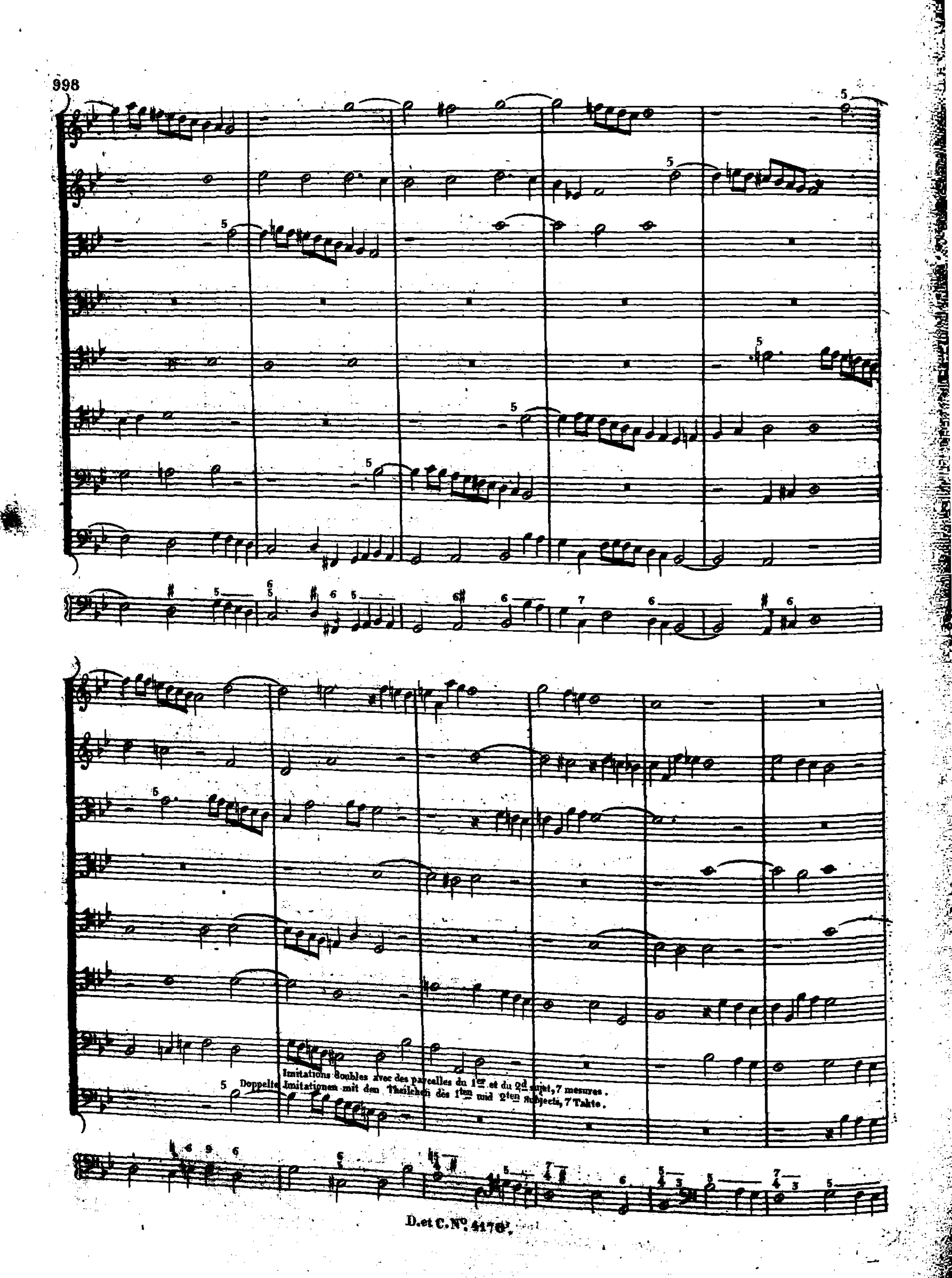

Vocale. Moderato. 𝅗𝅥=76. M.
Soprano 1mo
Soprano 2do
Alto 1mo
Alto 2do
Tenore 1mo
Tenore 2do
Basso 1mo
Basso 2do
Exposition de 16 mesures.
Exposition von 16 Takten.
Organo, Violoncelli e Contrabassi.
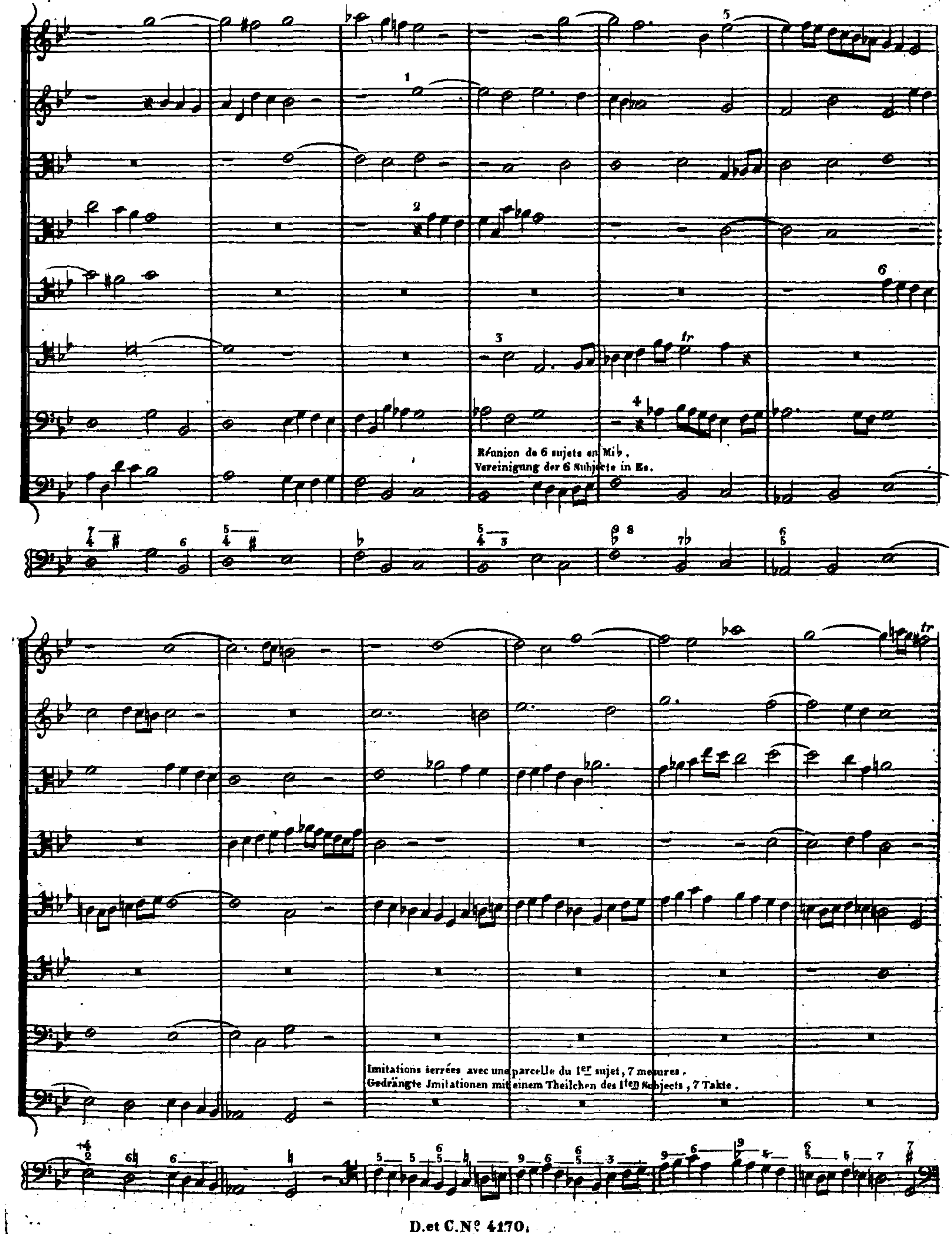
Les 6 sujets transposés en Si♭.
Die 6 Subjecte transponirt in B.
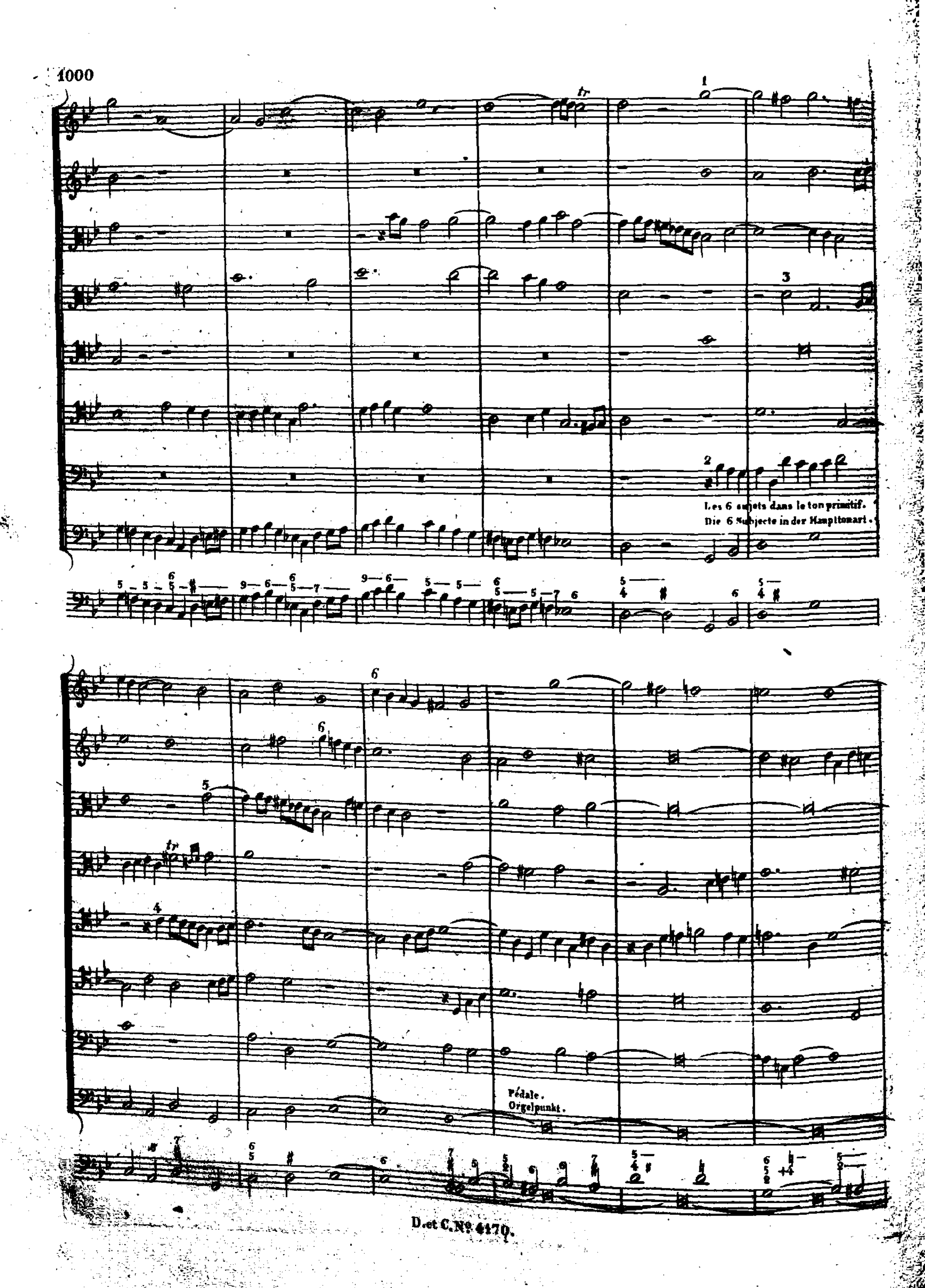
Les 6 sujets transposés
Die 6 Subjecte transpon
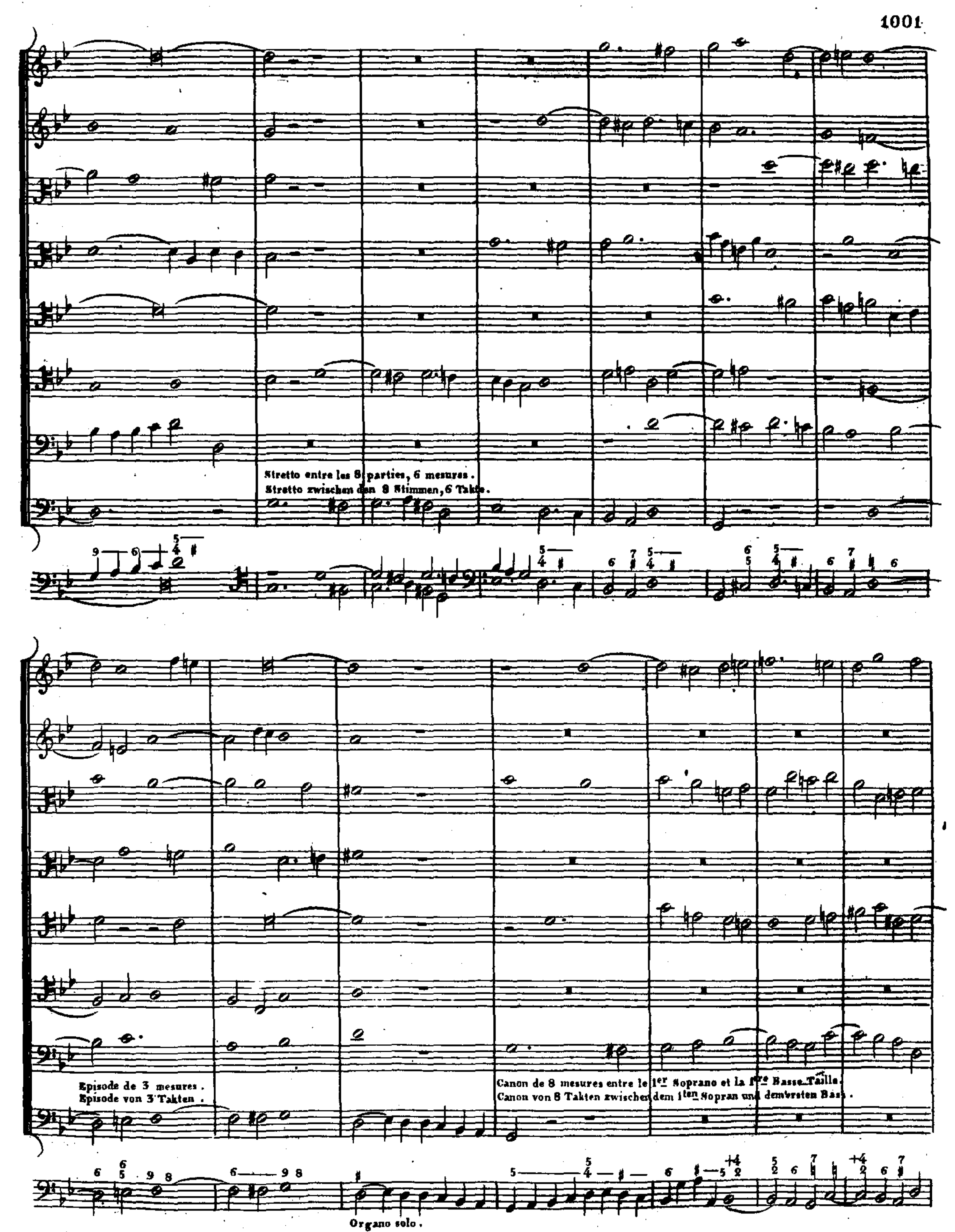

en MI♭.
nirt in Es.
Les 6 sujets transposés en Ut.
Die 6 Subjecte transponirt in C.
Les 6 sujets dans le ton primitif.
Die 6 Subjecte in der Haupttonart.
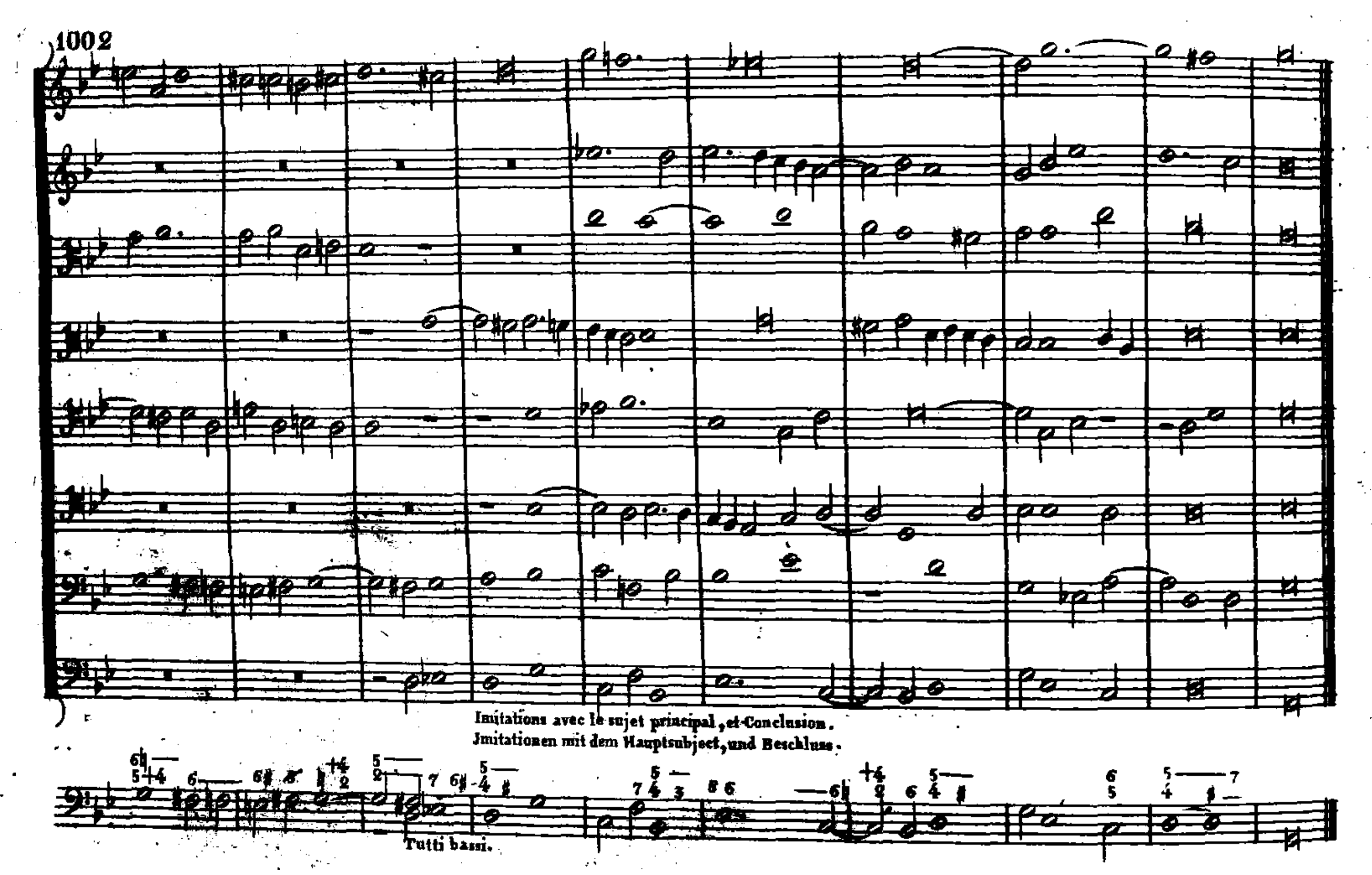

Imitations avec le 3me sujet, 8 mesures.
Imitationen mit dem 3ten Subject, 8 Takte.
Imitations avec le 5me sujet, 9 mesures.
Imitationen mit dem 5ten Subjecte, 9 Takte.


Imitations doubles avec des parcelles du 1er et du 2d sujet, 7 mesures.
Doppelte Imitationen mit den Theilchen des 1ten und 2ten Subjects, 7 Takte.


Réunion de 6 sujets en Mi♭.
Vereinigung der 6 Subjecte in Es.
Imitations serrées avec une parcelle du 1er sujet, 7 mesures.
Gedrängte Imitationen mit einem Theilchen des 1ten Subjects, 7 Takte.


Les 6 sujets dans le ton primitif.
Die 6 Subjecte in der Haupttonart.
Pédale.
Orgelpunkt.


Stretto entre les 8 parties, 6 mesures.
Stretto zwischen den 8 Stimmen, 6 Takte.
Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.
Canon de 8 mesures entre le 1er Soprano et la 1re Basse-Taille.
Canon von 8 Takten zwischen dem 1ten Sopran und dem ersten Bass.
Organo solo.



Après l'exposition de cette fugue, on a transposé les six sujets réunis de la manière suivante : 1 en *Si♭*, 2 en *Mi♭*, 3 en *Ut mineur:* Après quoi on les a encore une fois reproduits dans le ton primitif, mais toujours avec une autre disposition des parties. Ainsi, en comptant l'exposition, on entend les six sujets réunis huit fois de suite. Cette nombreuse répercussion non interrompue ne saurait produire de monotonie, eu égard au nombre des parties et au nombre des sujets, qui offrent tant de modifications dans la manière de les présenter.

Quant à l'harmonie à huit parties, il faut y éviter deux octaves et deux quintes par mouvement semblable: mais, des octaves et des quintes cachées, et deux octaves et deux quintes par mouvement contraire y sont inévitables. Au reste, si ces licenses (sans lesquelles une harmonie à plus de cinq parties réelles n'existe pas) blessent par fois les yeux, elles ne sont d'aucune conséquence pour l'oreille.

FIN DE LA HUITIÈME PARTIE.

Nach der Exposition dieser Fuge sind die 6 vereinigten Subjecte auf folgende Weise versetzt worden: 1tens nach *B*, 2tens nach *Es*, 3tens nach *C moll*. Hierauf hat man sie wieder in der Haupttonart vorgeführt, aber stets mit anderer Vertheilung der Stimmen. Also hört man, (mit Einschluss der Exposition) die vereinten 6 Subjecte achtmal nach einander. Diese oftmalige, ununterbrochene Wiederhohlung kann demungeachtet nicht monoton werden, da die Zahl der Stimmen und der Subjecte so viele verschiedene Gestaltungen darbiethen, um sie jedesmal anders vorzuführen.

Was die achtstimige Harmonie betrifft, so muss man da 2 Octaven und 2 Quinten in gerader Bewegung vermeiden; verdeckte Quinten und Octaven, und 2 Quinten oder 2 Octaven in widriger Bewegung sind da unvermeidlich. Wenn übrigens diese Freiheiten (ohne welche eine Harmonie von mehr als 5 wesentlichen Stimmen gar nicht existirt) auch bisweilen das Auge beleidigen, so sind sie doch für das Ohr nicht verletzend.

ENDE DES ACHTEN THEILS.

NEUNTER



Neuvième Partie.

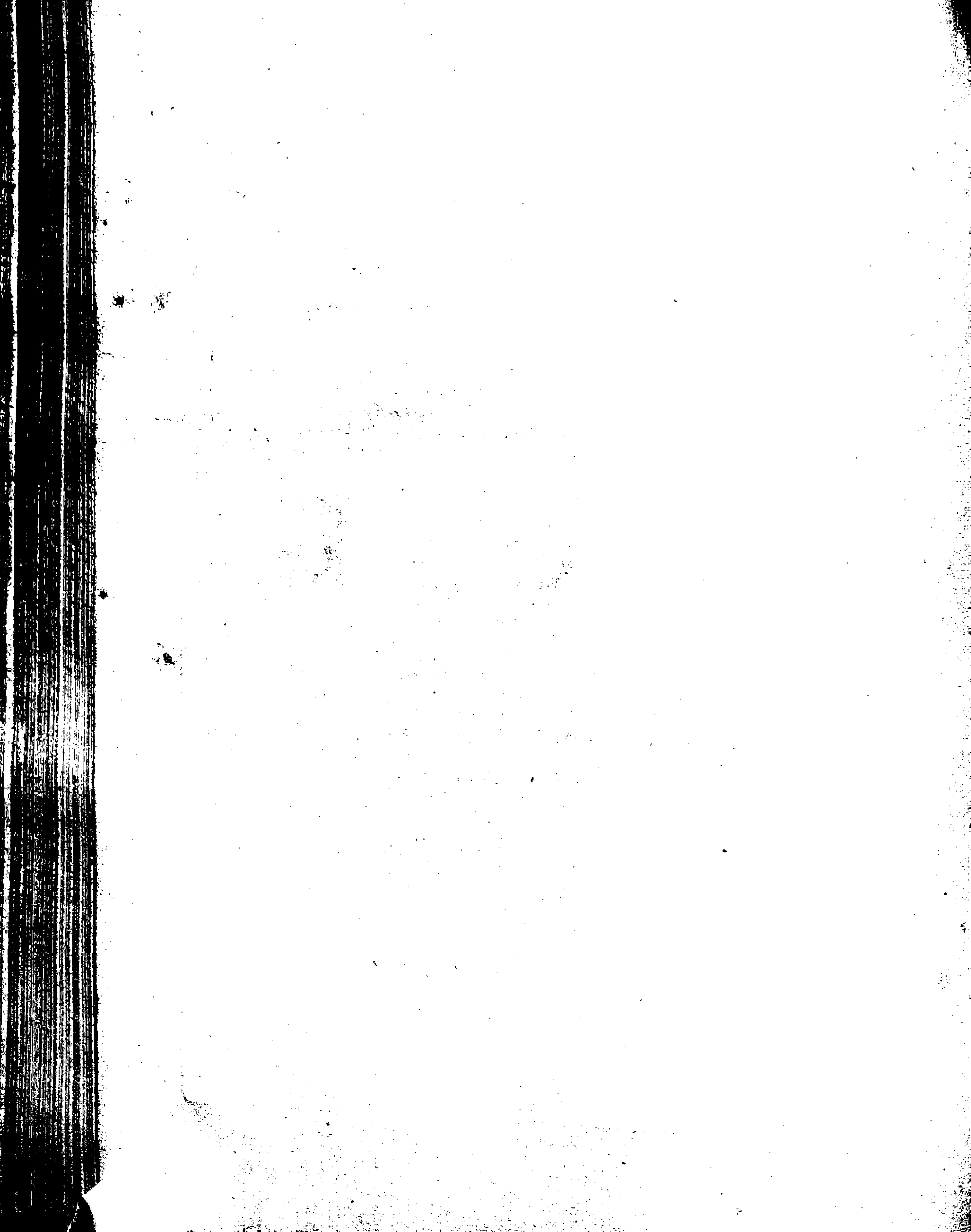
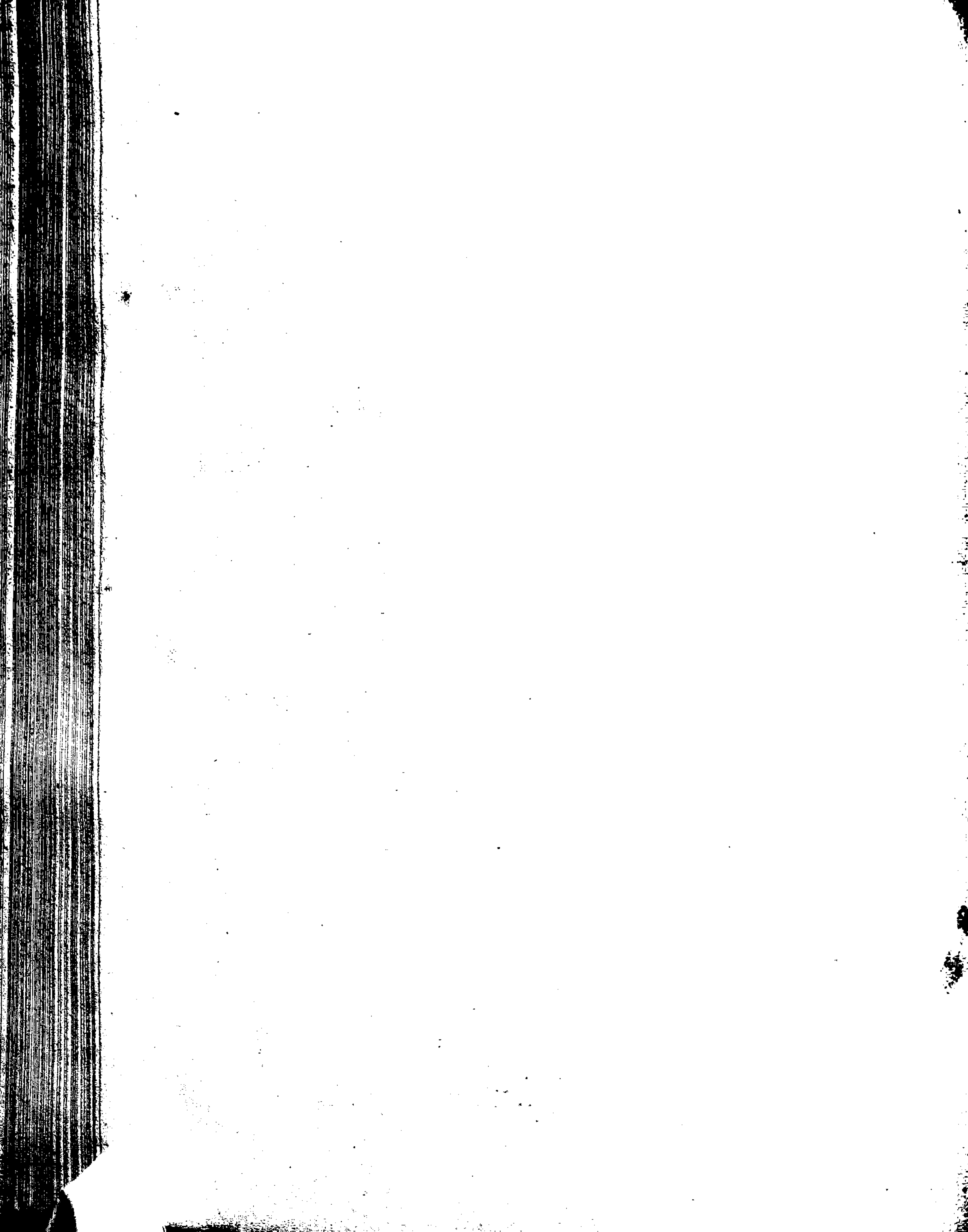


TABLE DES MATIÈRES

DE LA NEUVIÈME PARTIE.

JNHALT

DES NEUNTEN THEILS.
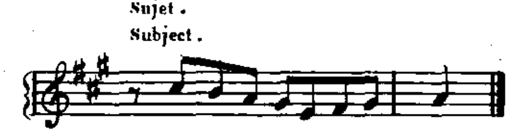


NEUVIÈME PARTIE.

I.

DE LA FUGUE EN AUGMENTATION ET DE LA FUGUE EN DIMINUTION.

On fait une fugue en augmentation, lorsque les notes de la réponse ont une valeur double de celles du sujet. Voici le sujet et la réponse pour une fugue semblable :
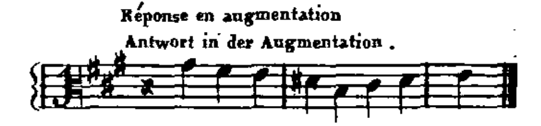


NEUNTER THEIL.

I.

VON DER FUGE IN DER AUGMENTATION u. VON DER FUGE IN DER DIMINUTION.

Man macht eine Fuge in der Augmentation (Verlängerung), wenn die Noten der Antwort den doppelten Werth von jenen des Subjects haben. Hier ist das Subject und die Antwort für eine solche Fuge :
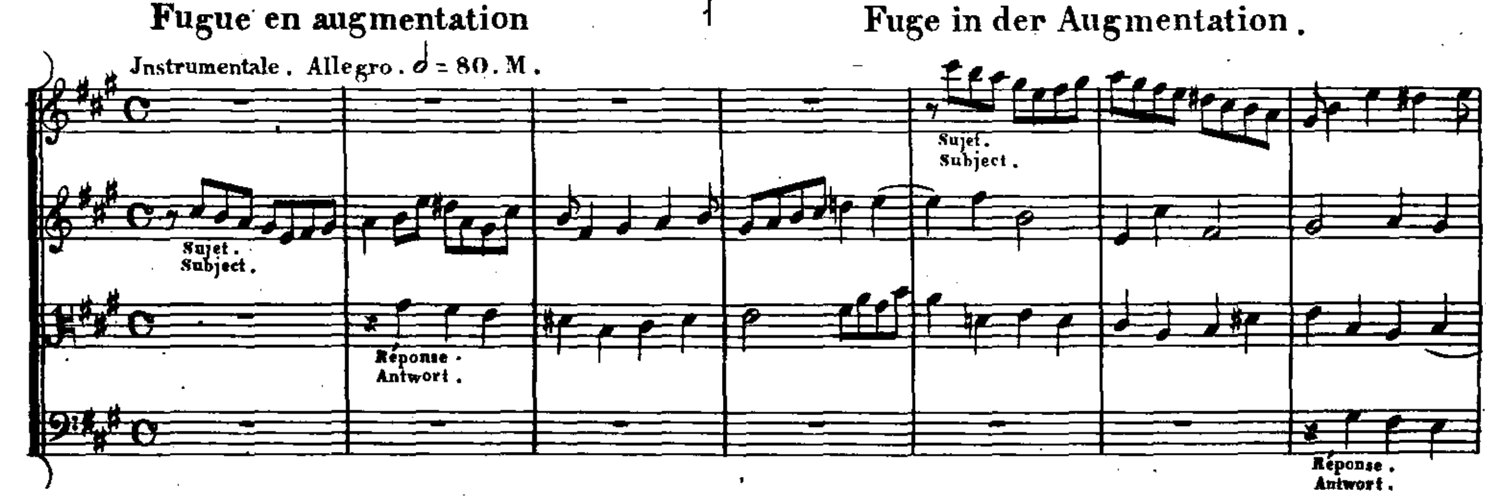


Dans le courant de cette fugue on fera les imitations et les strettos en augmentation : en général on employera le sujet en augmentation à peu près aussi souvent que le sujet en son état naturel.
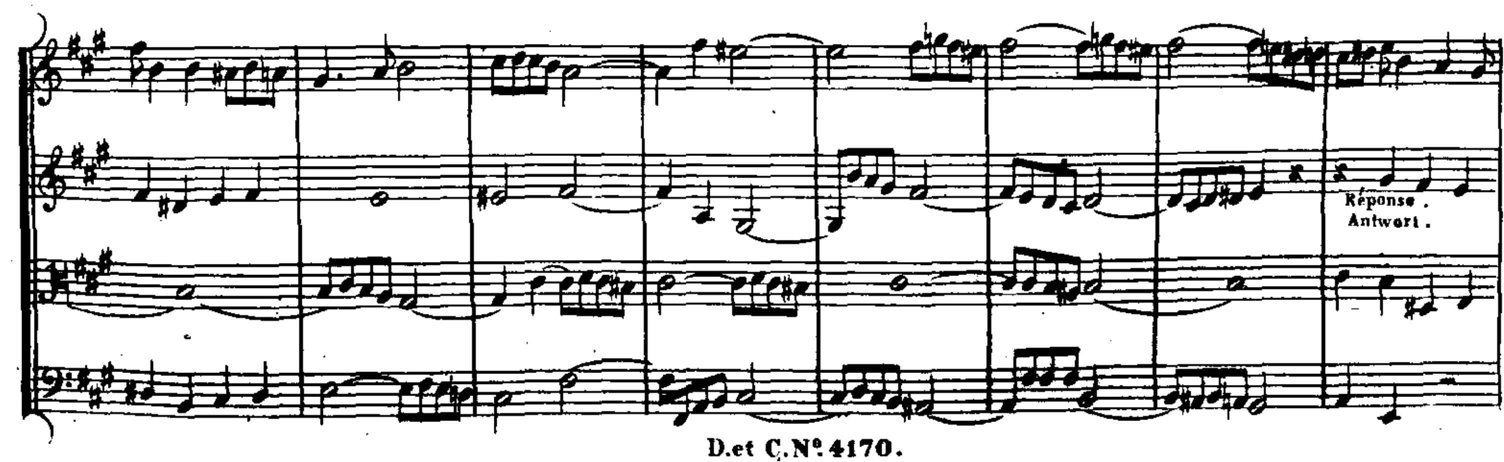
Le sujet doit être fort court et composé de courtes valeurs, sans quoi l'augmentation serait déplacée. Cette sorte de fugue ne peut se faire convenablement que dans les mesures à deux et à quatre temps. Voici l'exemple d'une fugue de cette espéce :
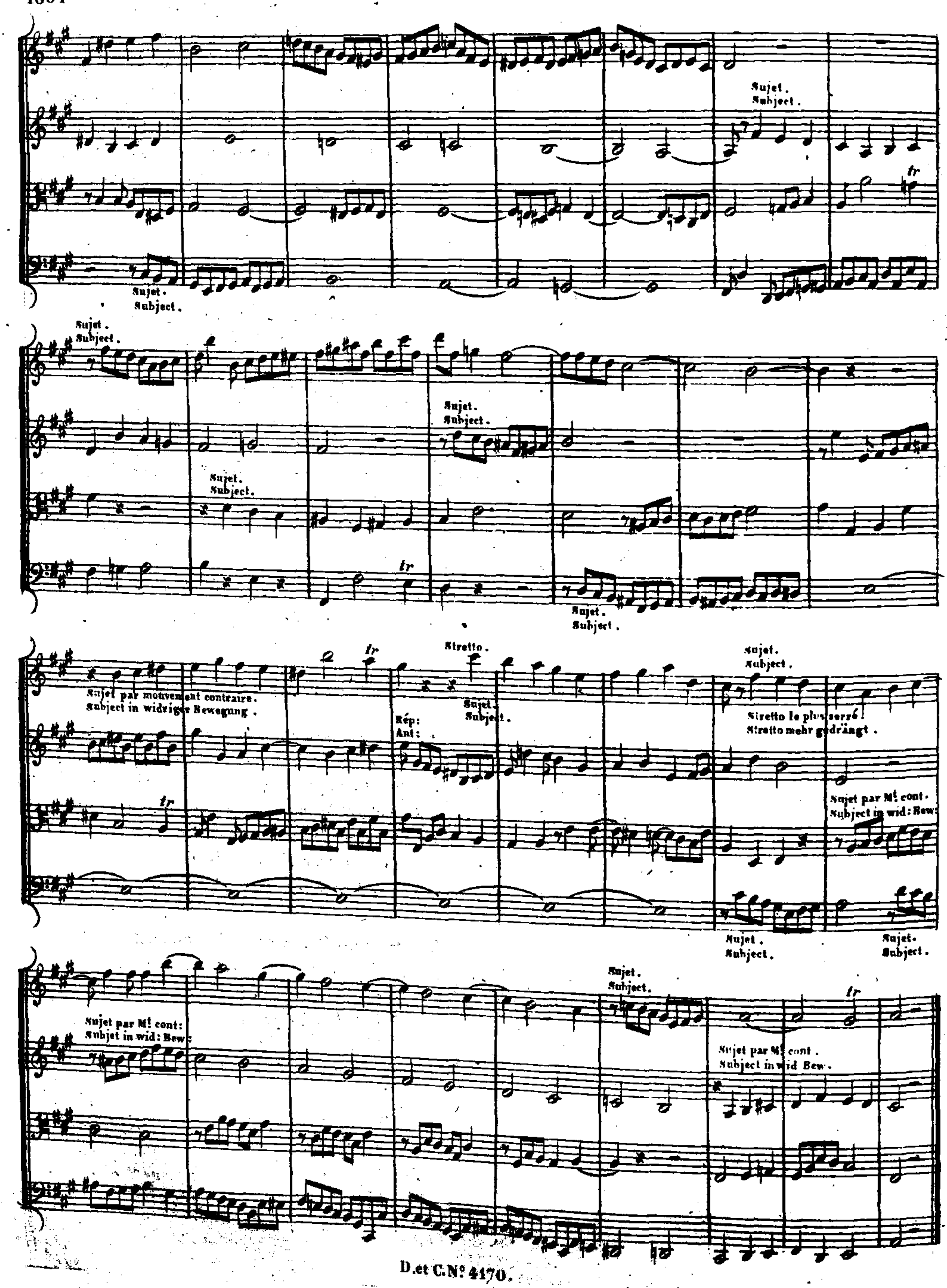
Jm Laufe dieser Fuge macht man die Jmitationen und die Strettos in der Augmentation; überhaupt ist das Subject in der Augmentation ungefähr eben so oft, als das Subject in seinem ursprünglichen Zustande anzuwenden.

Da Subject muss sehr kurz seyn und aus Noten von kurzer Dauer bestehen, weil sonst die Augmentation übel angebracht wäre. Diese Fugen-Gattung kann schicklicherweise nur im $\frac{2}{4}$ oder im ganzen C Takt statt haben. Hier ist das Beispiel einer Fuge dieser Gattung :

Fugue en augmentation — Fuge in der Augmentation.
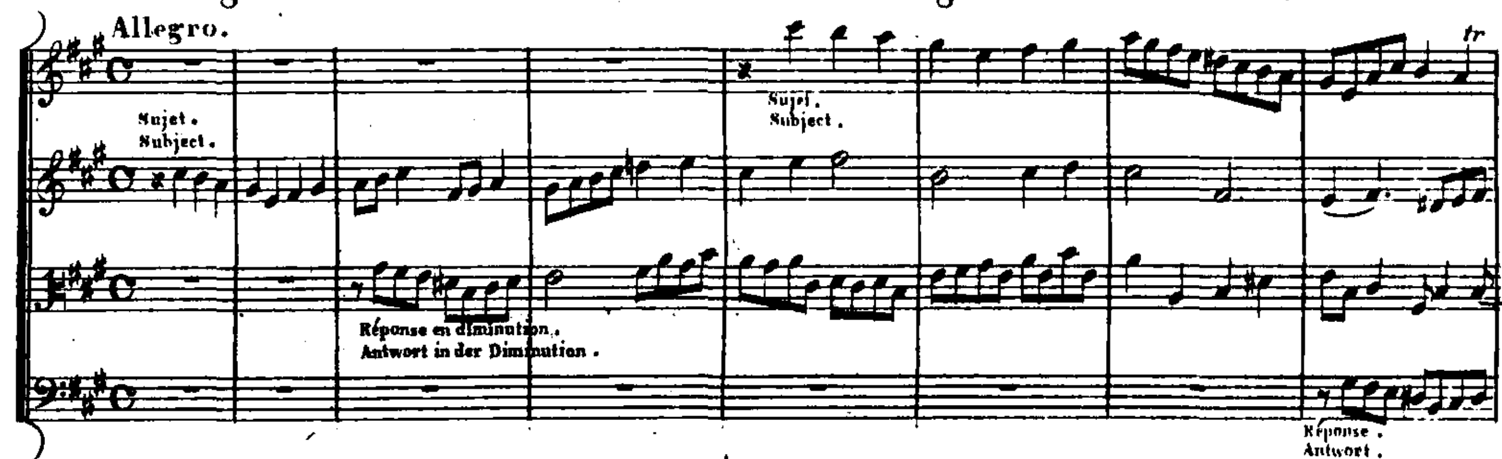





Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet par mouvement contraire.
Subject in widriger Bewegung.
Stretto.
Sujet.
Subject.
Rép:
Ant:
Sujet.
Subject.
Stretto le plus serré.
Stretto mehr gedrängt.
Sujet par M! cont.
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet par M! cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet par M! cont.
Subject in wid Bew.

La fugue en diminution se pratique en diminuant de moitié, dans la réponse, la valeur des notes dont se compose le sujet. Ce dernier doit être large pour que la diminution ne soit pas composée de valeurs trop courtes. La fugue précédente serait en diminution si, dans l'exposition, le sujet avait les valeurs de la réponse, et la réponse celles du sujet. Le reste de la fugue pourrait rester intact. P: e:

Die Fuge in der Diminution wird gemacht, indem in der Antwort der Notenwerth, aus welchem das Subject besteht, um die Hälfte vermindert oder abgekürzt wird. Das Subject muss breit und langsam seyn, damit die Diminution nicht aus gar zu schnellen Noten bestehen müsse. Die vorhergehende Fuge wäre in der Diminution, weñ in der Exposition das Subject den Notenwerth der Antwort hätte, und die Antwort jenen des Subjects. Der übrige Theil de Fuge könnte derselbe bleiben. Z: B:

Fugue en diminution. — **Fuge in der Diminution.**



Passez de cette exposition à la neuvième mesure de la fugue précédente et allez jusqu'au bout.

Man gehe von dieser Exposition zu dem neunten Takte der vorhergehenden Fuge über, und von da bis ans Ende.

II.

DE LA FUGUE PAR MOUVEMent CONTRAIRE.
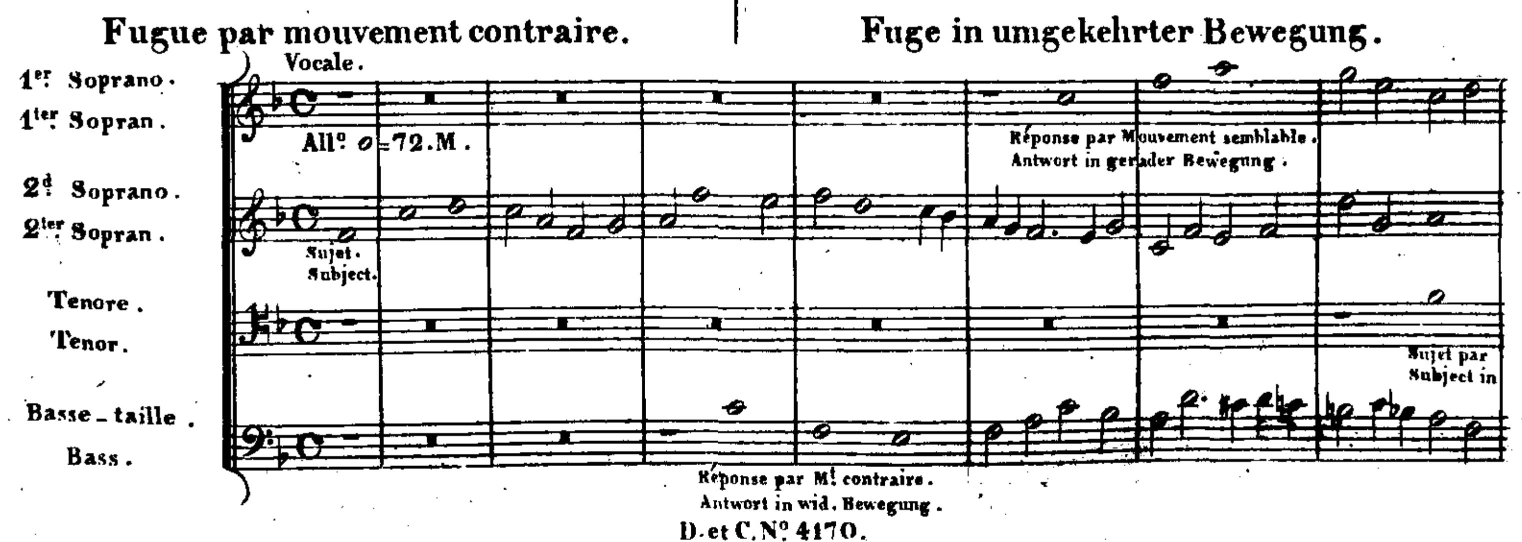
La fugue est par *mouvement contraire* lorsque la réponse se fait par mouvement contraire, mais cela n'empêche pas d'employer aussi la réponse par mouvement semblable: le sujet peut s'employer de même par mouvement semblable et par mouvement contraire, surtout dans le courant de la fugue. Il faut de plus que les imitations, les strettos, &: se fassent également par mouvement contraire. P: e:

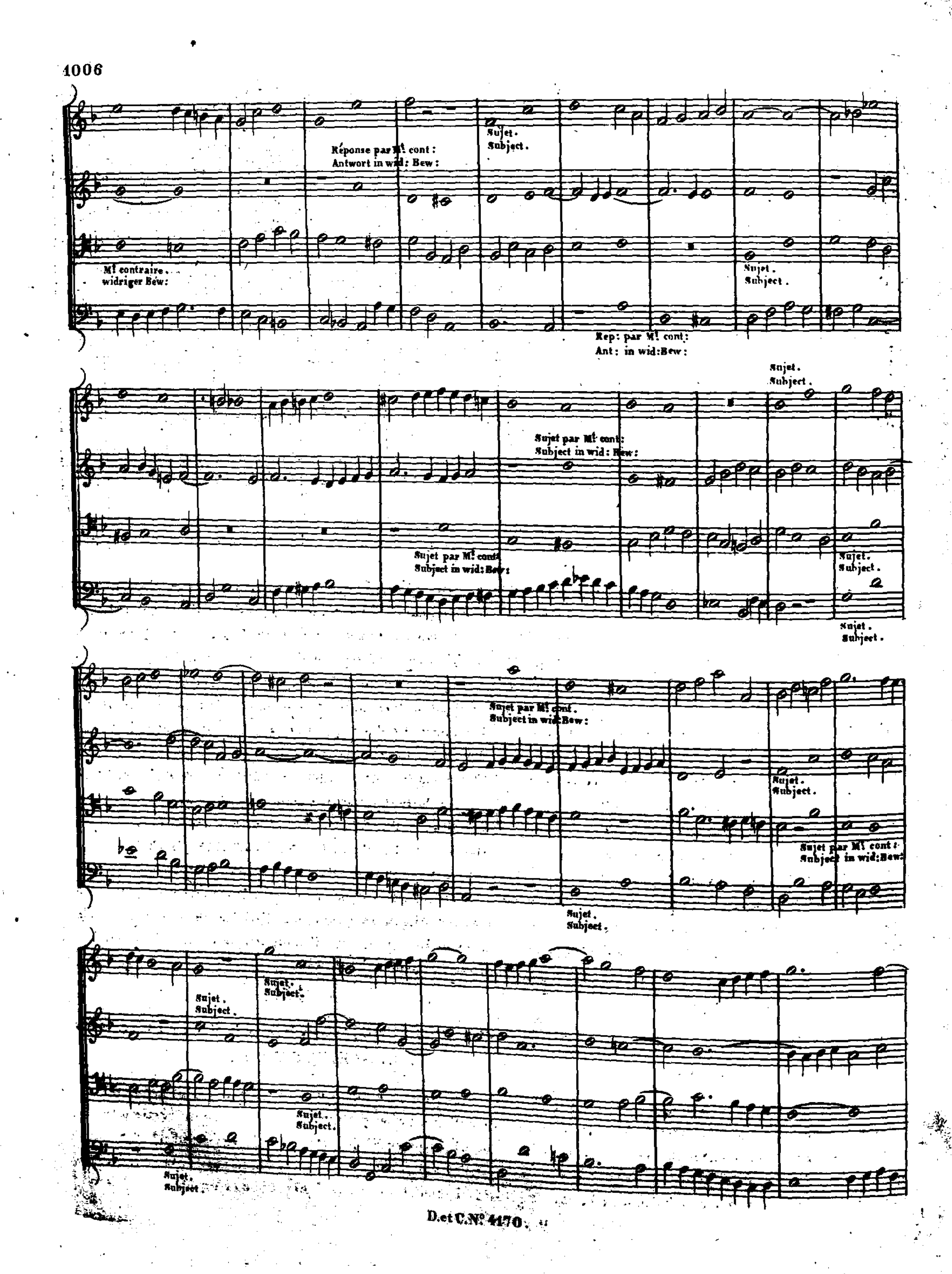
II.
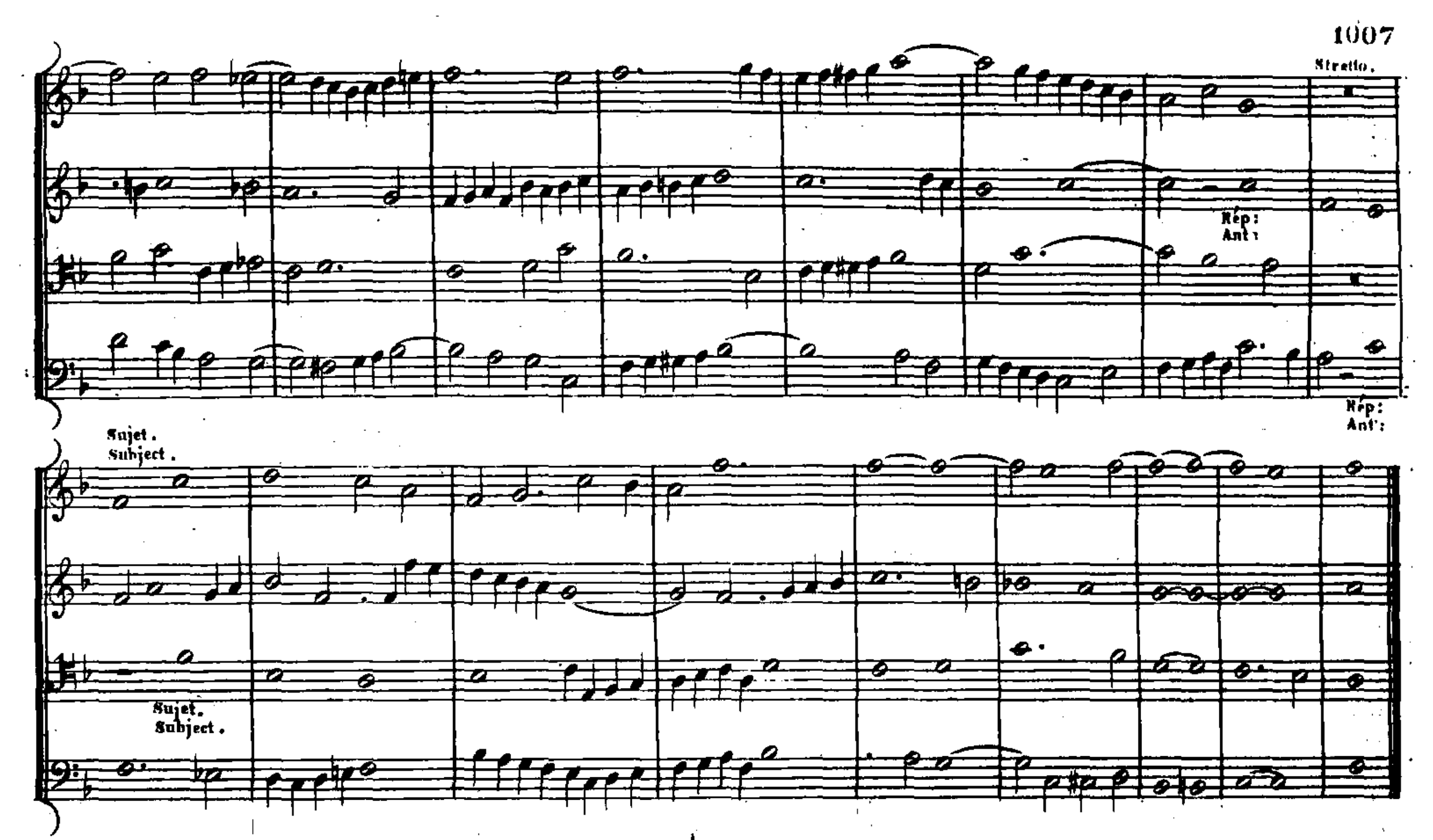
VON DER FUGE IN UMGEKEHRTER BEWEGUNG.

Die Fuge ist in *umgekehrter Bewegung*, wenn die Antwort in umgekehrter Bewegung gemacht wird; aber dieses hindert nicht, die Antwort auch in der geraden Bewegung anzuwenden: auch das Subject kann eben so in gerader, wie in umgekehrter Bewegung angewendet werden, besonders im Laufe der Fuge; ferner müssen auch die Imitationen, die Stretto's, &: in umgekehrter Bewegung seyn. Z: B:

Fugue par mouvement contraire. — **Fuge in umgekehrter Bewegung.**




Réponse par Mt cont:
Antwort in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Mt contraire.
widriger Bew:
Sujet.
Subject.
Rep: par Mt cont:
Ant: in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet par Mt cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet par Mt cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet par Mt cont.
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet par Mt cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.



La réponse dans l'exposition de cette fugue se fait deux fois de suite, mais la première fois par mouvement contraire et la seconde fois par mouvement semblable. Au reste, une exposition est régulière dès que le sujet et sa réponse s'y trouvent, soit qu'on répète l'un ou l'autre deux fois de suite: d'après cette remarque on peut faire l'exposition d'une fugue à quatre parties de quatre manières, savoir:

1º SUJET_RÉPONSE_SUJET_RÉPONSE: cette chance est la meilleure, comme nous l'avons dit.
2º SUJET_RÉPONSE_RÉPONSE_SUJET.
3º SUJET_SUJET_RÉPONSE_RÉPONSE.
4º SUJET_SUJET_RÉPONSE_SUJET.

On ne fait guère usage de la fugue par mouvement contraire; dans tous les cas il faut que le sujet se prête naturellement à ce mouvement, sans quoi la fugue serait manqueé.

Die Antwort in der Exposition dieser Fuge wird zweimal nach einander gemacht, aber das erstemal in umgekehrter, und das zweitemal in gerader Bewegung. Übrigens ist eine jede Exposition regelmässig, sobald das Subject und seine Antwort darin enthalten sind, wenn man auch das eine oder die andere zweimal nach einander wiederhohlt: nach dieser Bemerkung kann man also die Exposition einer vierstimmigen Fuge auf vier Arten bilden, nähmlich:

1tens SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT_ANTWORT: diese Art ist die beste, wie wir schon gesagt haben.
2tens SUBJECT_ANTWORT_ANTWORT_SUBJECT.
3tens SUBJECT_SUBJECT_ANTWORT_ANTWORT.
4tens SUBJECT_SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT.

Man macht von der Fuge in umgekehrter Bewegung jetzt keinen häufigen Gebrauch; auf alle Fälle muss das Subject sich zu dieser Bewegung natürlich eignen, weil sonst die ganze Fuge eine verfehlte Arbeit wäre.

III.

DE LA FUGUE ACCOMPAGNÉE PAR L'ORCHESTRE.

La fugue vocale n'était accompagnée dans l'origine que par l'orgue. Pour mieux soutenir les voix, on y a ajouté plus tard des basses, des contre-basses et même des bassons. C'est ainsi qu'il faut accompagner le morceau à huit parties que nous avons donné à la fin du

III.

VON DER FUGE, WELCHE VON DEM ORCHESTER BEGLEITET WIRD.

Die Vocalfuge wurde ursprünglich nur von der Orgel begleitet. Zu besserer Unterstützung der Singstimen hat man derselben später Violoncelle, Contrabässe, und selbst Fagotte beigefügt. Auf diese Art muss auch das 8-stimmige Tonstück begleitet werden, welches wir zu Ende des 8ten Theils

8ème partie. Lorsque les orchestres furent introduits, on les maria avec les voix et l'on accompagna la fugue vocale par l'orchestre. Nous allons donner des renseignemens importans sur cette sorte d'accompagnement.

Les anciens ne pouvaient pas nous laisser des éclaircissemens sur cet objet, parcequ'ils ne connaissaient pas les orchestres ni même nos instrumens en usage, sauf l'orgue. Il éxiste plusieurs manière d'accompagner la fugue vocale.

Première manière.

Lorsqu'on desire faire valoir une fugue uniquement par les voix, il faut que l'accompagnement ne serve qu'à les maintenir dans le ton. Si le chœur est peu nombreux, l'orgue seul suffit pour l'accompagner: s'il se compose d'une grande quantité de personnes, on y ajoutera quelques violoncelles et surtout quelques contre-basses. Les loix de la liturgie du rite grec excluent les instrumens de leur église. Les chanteurs, en Russie, éxécutent des fugues sans le sécours d'un instrument quelconque, l'effet en est admirable.

Quand on accompagne une fugue vocale de la manière simple que nous venons d'indiquer, on chiffre à cet effet la partie la plus grave de la fugue pour l'organiste, en l'écrivant sur une partie séparée, comme on le voit dans l'exemple de la fugue à huit parties, page 994. Au défaut de l'orgue, les basses et les contre-basses suffisent pour soutenir les voix.

Deuxième manière.

L'orchestre se divise en instrumens à cordes et en instrumens à vent. On peut donc accompagner la fugue vocale soit par les instrumens à cordes seuls, soit par les instrumens à vent seuls, soit enfin par l'orchestre tout entier.

Par les instrumens à cordes seuls: dans ce cas on double à l'unisson, comme il suit:

Les sopranos par les premiers violons; les contre-altos par les seconds violons; les tenors par les altos; les basse-tailles par les violoncelles et les contre-basses. Ces dernières rendent les notes des basse-tailles octave plus bas, comme on le sait.

Cette manière est la plus facile, la plus commode et par conséquent aussi la plus usitée. La fugue ainsi éxécutée, devient en même temps vocale et instrumentale. Cette manière de ne l'accompagner qu'avec des instrumens à cordes est bonne lorsque le chœur est peu nombreux.

Au lieu de doubler à l'unisson les voix par les instrumens à cordes, ces derniers peuvent accompagner aussi la fugue vocale d'une manière particulière.

Voici trois exemples dans lesquels les instrumens à cordes éxécutent toute autre chose que les voix:

gegeben haben. Als die Orchester eingeführt wurden, vereinigte man sie mit den Menschenstimmen, und begleitete die Vocalfuge mit dem Orchester. Wir werden nun die wichtigen Nachweisungen über diese Begleitungsart geben.

Die Alten konnten uns keine Erläuterungen über diesen Gegenstand geben, weil ihnen weder unsere Orchesterbildung, noch selbst unsere Jnstrumente, (die Orgel ausgenommen) bekannt waren. Es gibt mehrere Arten, die Vocalfuge zu begleiten.

Erste Art.

Wenn man wünscht, dass die Fuge nur durch die Menschenstimmen ihre Wirkung mache, so muss die Begleitung nur dazu dienen, sie in der reinen Jntonation zu erhalten. Wenn der Chor nur wenig zahlreich ist, so reicht die Orgel zur Begleitung hin: besteht er aus vielen Personen, so hat man noch einige Violoncells und vorzüglich einige Contrabässe beizufügen. Die lithurgischen Gesetze der griechischen Kirche schliessen alle Jnstrumente aus ihrem Gottesdienste aus. Jn Russland tragen die Sänger die Fugen ohne Hülfe irgend eines Jnstruments vor; die Wirkung derselben ist bewunderungswürdig.

Wenn man eine Vocalfuge auf diese einfache, von uns so eben angezeigte Art begleitet, so beziffert man zu diesem Zwecke die tiefste Stimme der Fuge für den Organisten, indem man dieselbe besonders abschreibt, wie man es in dem Beispiele der 8=stimmigen Fuge, Seite 994 sehen kann. Jn Ermanglung der Orgel, reichen die Violoncells und Contrabässe hin, um die Stimmen zu unterstützen.

Zweite Art.

Das Orchester wird in Saiteninstrumente, und in Blasinstrumente eingetheilt. Man kann demnach die Vocalfuge entweder mit den Saiteninstrumenten allein, oder mit den Blasinstrumenten allein, oder endlich mit dem ganzen Orchester begleiten.

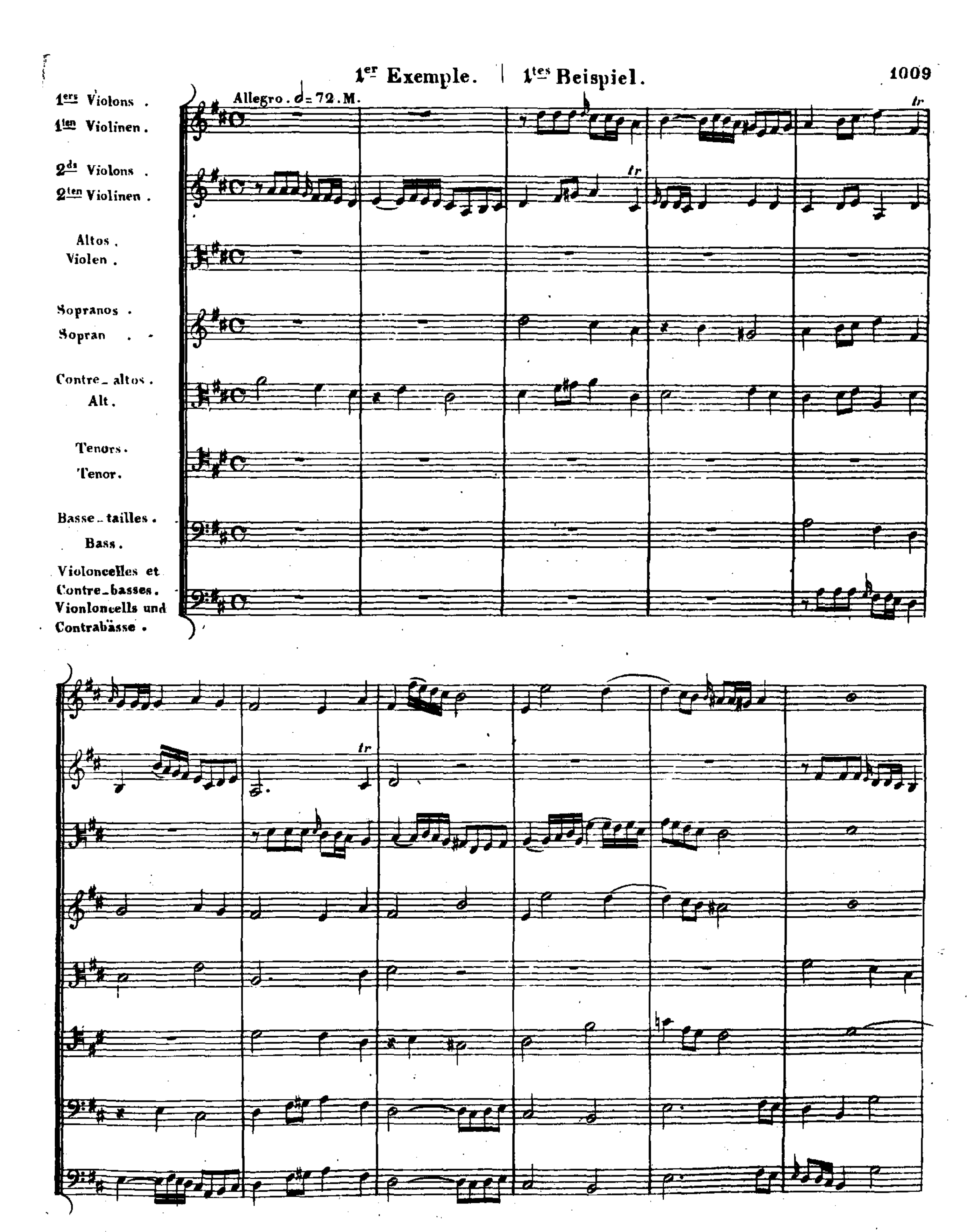
Mit den Saiteninstrumenten allein: in diesem Falle verdoppelt man im Unison, wie folgt:
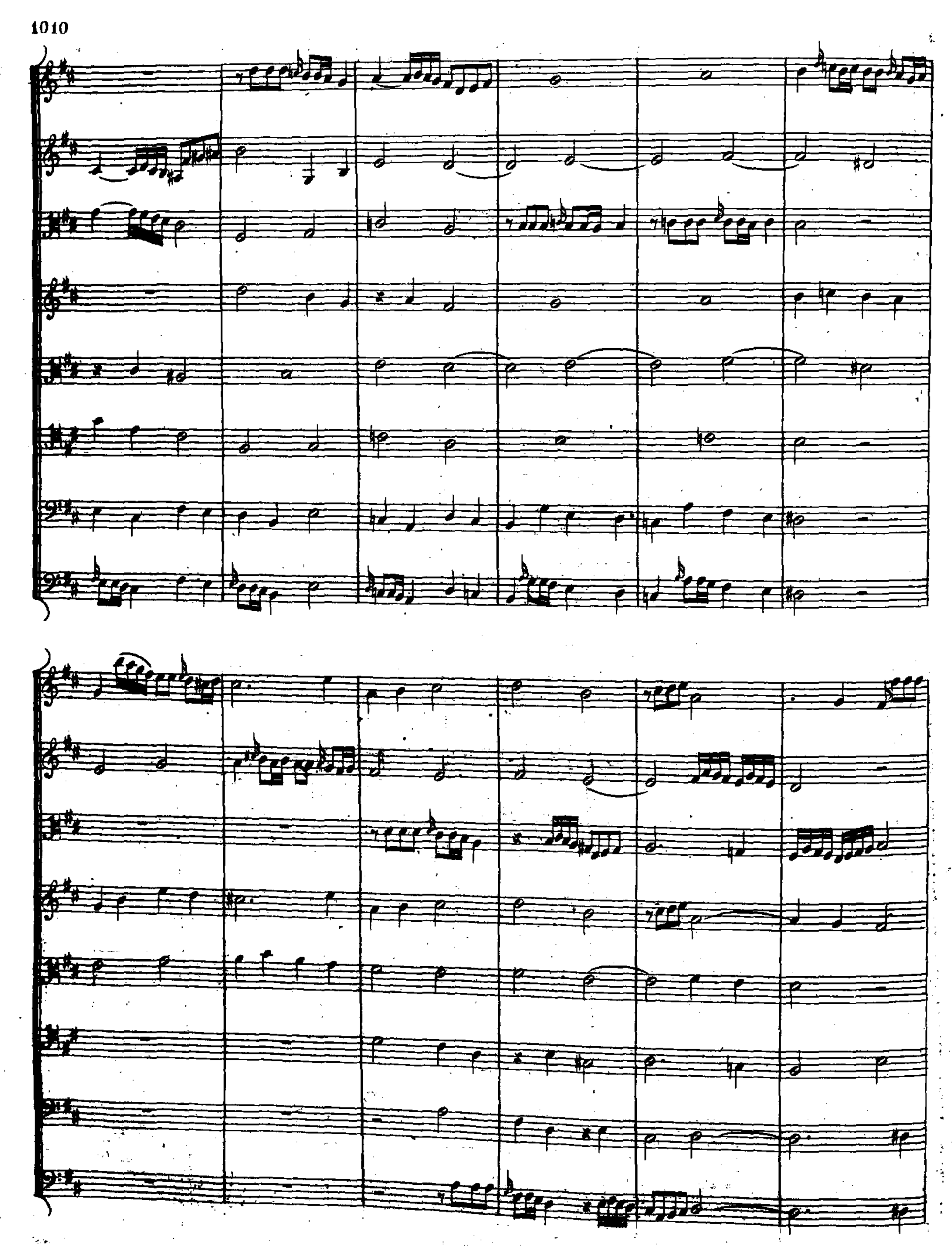
Die Soprane durch die ersten Violinen; die Altstimmen durch die zweiten Violinen; die Tenore durch die Violen; die Bässe durch die Violoncells und Contrabässe. Die letzteren bringen, wie man weiss, die Bassstimme um eine Octave tiefer hervor.
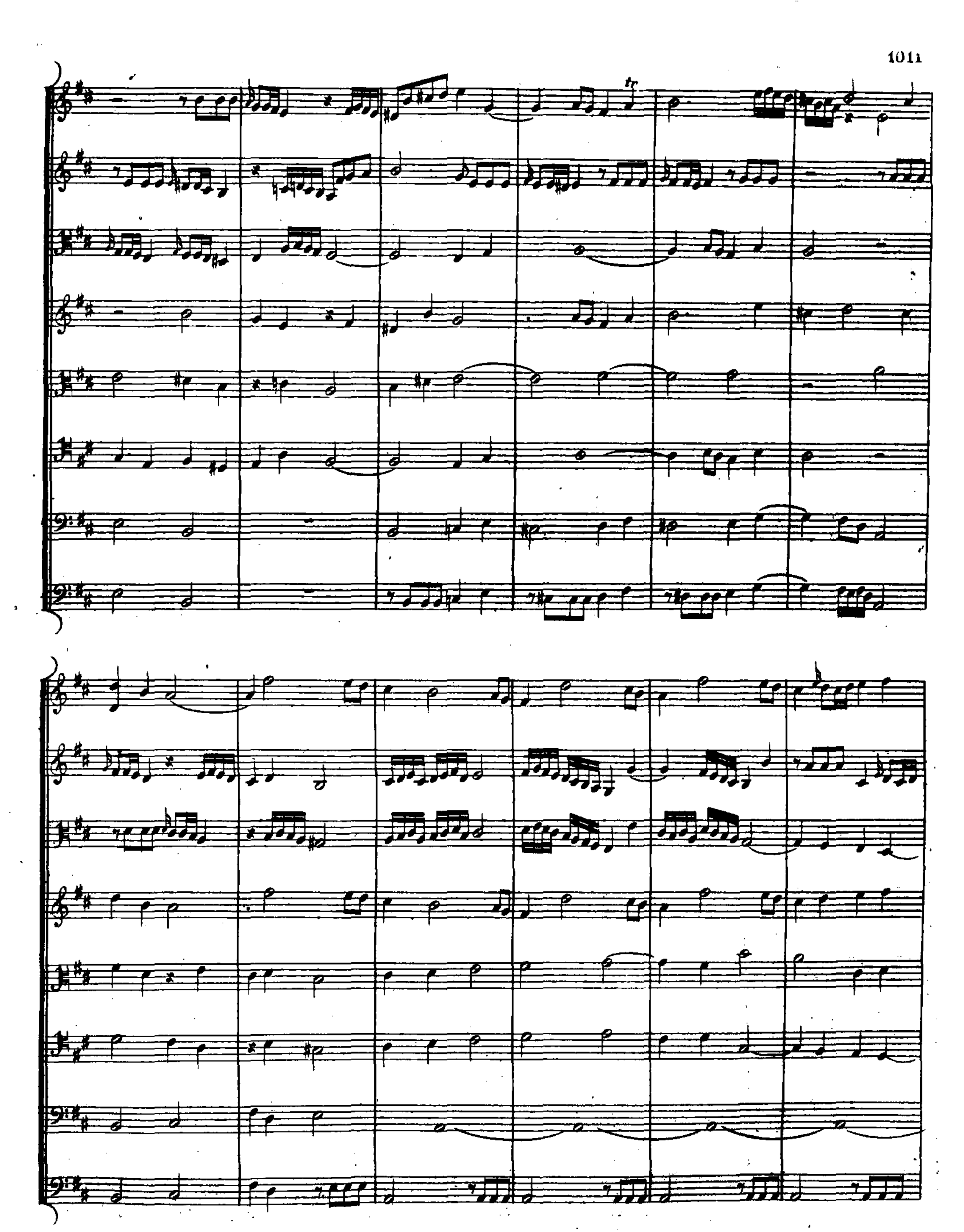
Diese Art ist die leichteste, bequemste, und folglich auch am meisten angewendete. Die, auf solche Art ausgeführte Fuge wird zugleich Vocal und Jnstrumental. Diese Art, nur mit Saiteninstrumenten zu begleiten, ist gut, wenn die Chorstimmen nicht sehr stark besetzt sind.
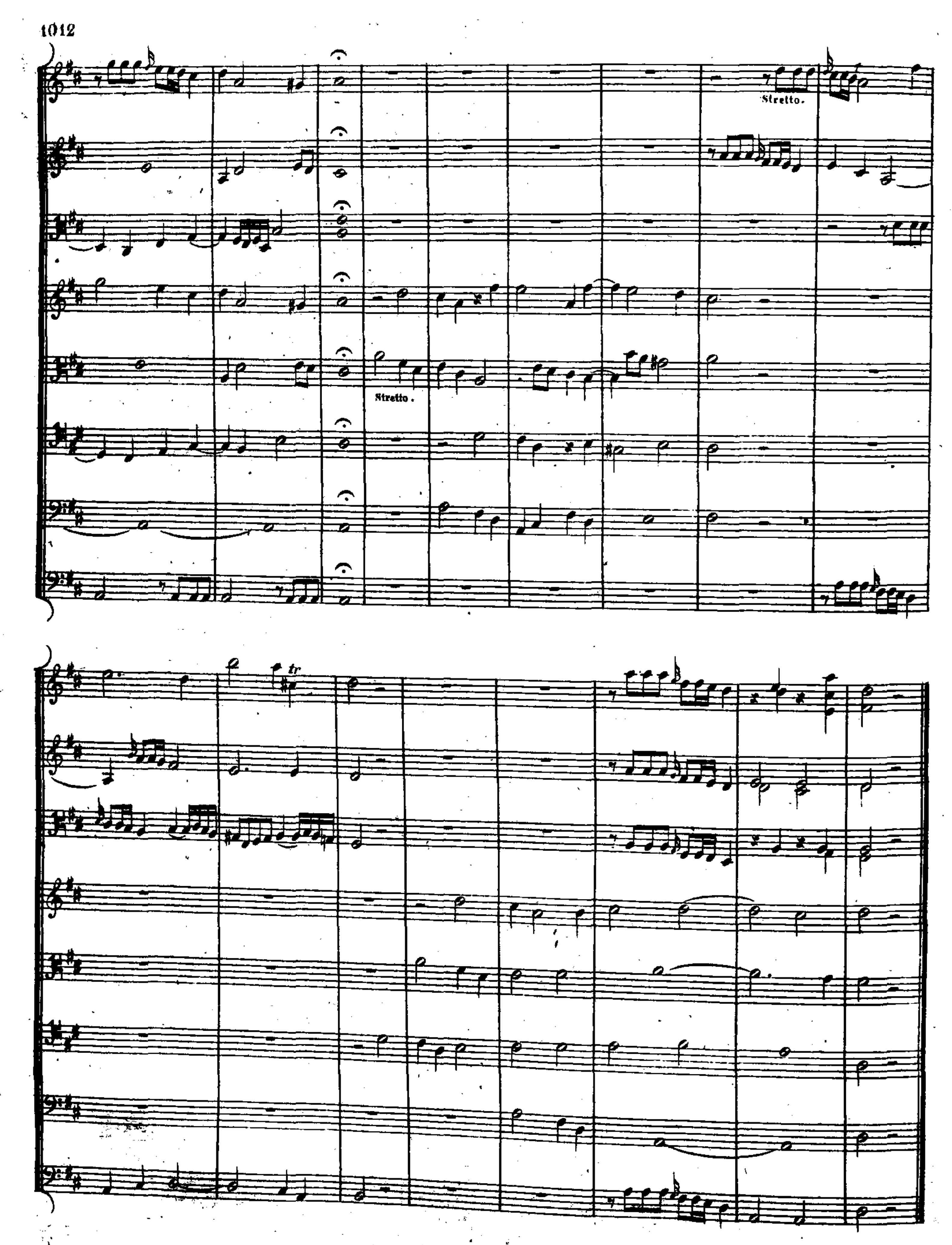
Aber, anstatt die Singstimmen im Unison durch die Saiteninstrumente zu begleiten, können diese letzteren auch die Vocalfuge auf eine besondere Art accompagniren.

Hier sind drei Beispiele, in welchen die Saiteninstrumente etwas ganz anders ausführen, als die Vocalstimmen:


Allegro. 𝅗𝅥 = 72. M.
1ers Violons. 1ten Violinen.
2ds Violons. 2ten Violinen.
Altos. Violen.
Sopranos. Sopran.
Contre-altos. Alt.
Tenors. Tenor.
Basse-tailles. Bass.
Violoncelles et Contre-basses. Vionloncells und Contrabässe.
tr

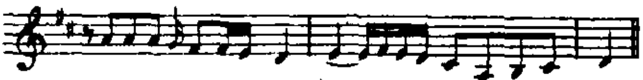



tr


Stretto.
Stretto.
tr

Le sujet vocal de cette fugue est fleuri, brodé ou varié dans l'orchestre et devient, par cela, tout à fait instrumental :

Das Vocalsubject dieser Fuge ist varirt, verziert und geschmückt durch das Orchester, und wird dadurch völlig zu einer Jnstrumentalarbeit :
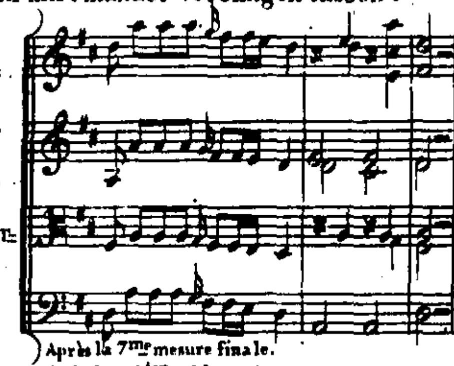


Ainsi, en doublant les voix par les instrumens, le sujet instrumental remplace le sujet vocal, et cela durant la fugue entière, sauf vers la fin, où les voix s'isolent des instrumens et où chaque masse fait seul un stretto, chacune avec son sujet respectif. Il résulte de cette nouvelle combinaison 1°) qu'une fugue vocale peut devenir en même temps fugue instrumentale; 2°) qu'une fugue vocale peut acquérir (au moyen de cet accompagnement) un dégré de plus de chaleur; 3°) qu'une fugue vocale, qui ferait peu d'impression sur les auditeurs, peut recevoir beaucoup d'éclat, et paraître tout à fait neuve par ce moyen; 4°) qu'une fugue vocale et une fugue instrumentale peuvent parfaitement bien se marier de la sorte.

Also wenn man die Vocalstimmen durch die Jnstrumente verdoppelt, so ersetzt das Jnstrumental-Subject jenes der Vocalstimmen, und zwar durch die ganze Fuge bis zum Schlusse, wo die Vocalstimmen sich von den Jnstrumenten absondern, und wo jede Masse allein ein Stretto, mit dem ihr zugehörigen Subjecte ausführt: Aus dieser neuen Zusammenstellung entsteht: 1tens) dass aus einer Vocal-Fuge zugleich eine Jnstrumental-Fuge werden kann; 2tens) dass eine Vocalfuge (vermittelst dieser Begleitung) einen höheren Grad von Lebhaftigkeit erlangen kann; 3tens) dass eine Vocalfuge, welche an sich, sehr wenig Eindruck auf die Zuhörer machen würde, durch dieses Mittel eine glänzende Energie und Neuheit erhalten kann; 4tens) dass eine Vocalfuge und eine Jnstrumentalfuge sich auf diese Art sehr wohl mit einander vereinigen lassen.

En supprimant à la fin les deux strettos que les voix font seules, les instrumens à cordes peuvent éxécuter leur fugue sans le concours des voix : dans ce cas, les instrumens passeront les 4 mesures du chant, après le point d'orgue, et attaqueront leur STRETTO qui doit s'enchainer immédiatement avec les 3 mesures suivantes . . . .

Wenn man beim Schluss die zwei Strettos weglässt, welche die Vocalstimmen allein ausführen, so können die Saiteninstrumente diese Fuge ganz allein, ohne die Mitwirkung der Singstimmen, vortragen: nur haben in diesem Falle die Jnstrumente die 4 Gesangstakte zu überspringen, welche gleich nach dem Orgelpunkte folgen, und sogleich zu ihrem STRETTO zu übergehen, welches sonach unmittelbar folgenden Schluss erhält :
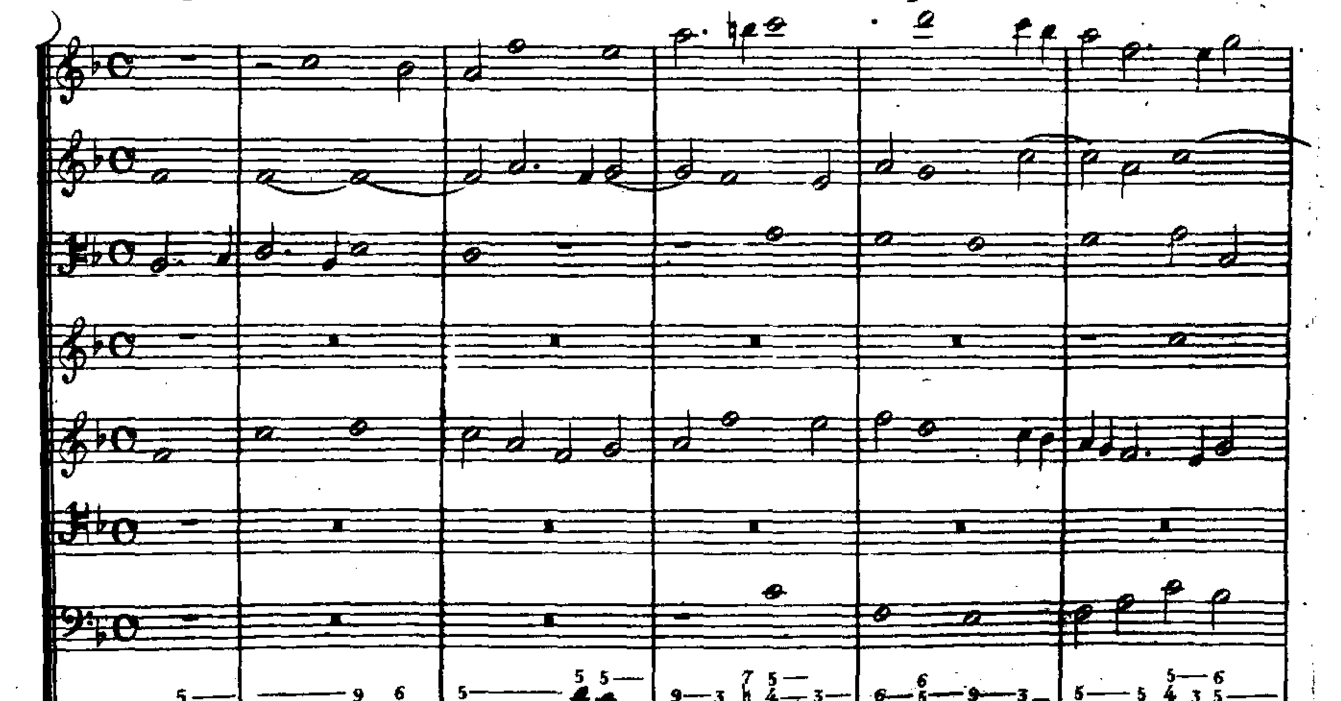


Après la 7me mesure finale.
Nach dem 7ten Schlusstakt.
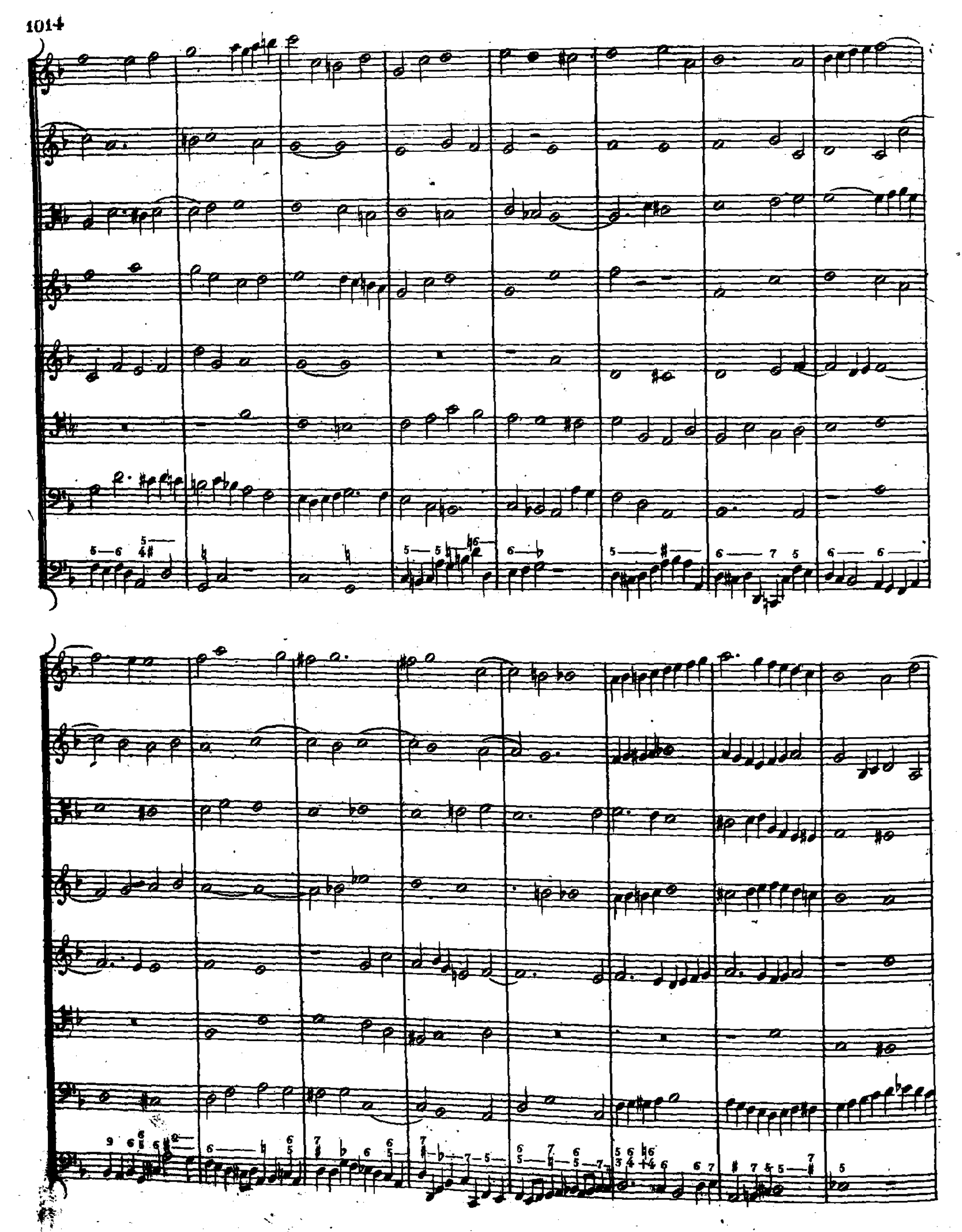
Les voix peuvent également chanter seules leur fugue, en passant de la 10e avant dernière mesure à la 6e.
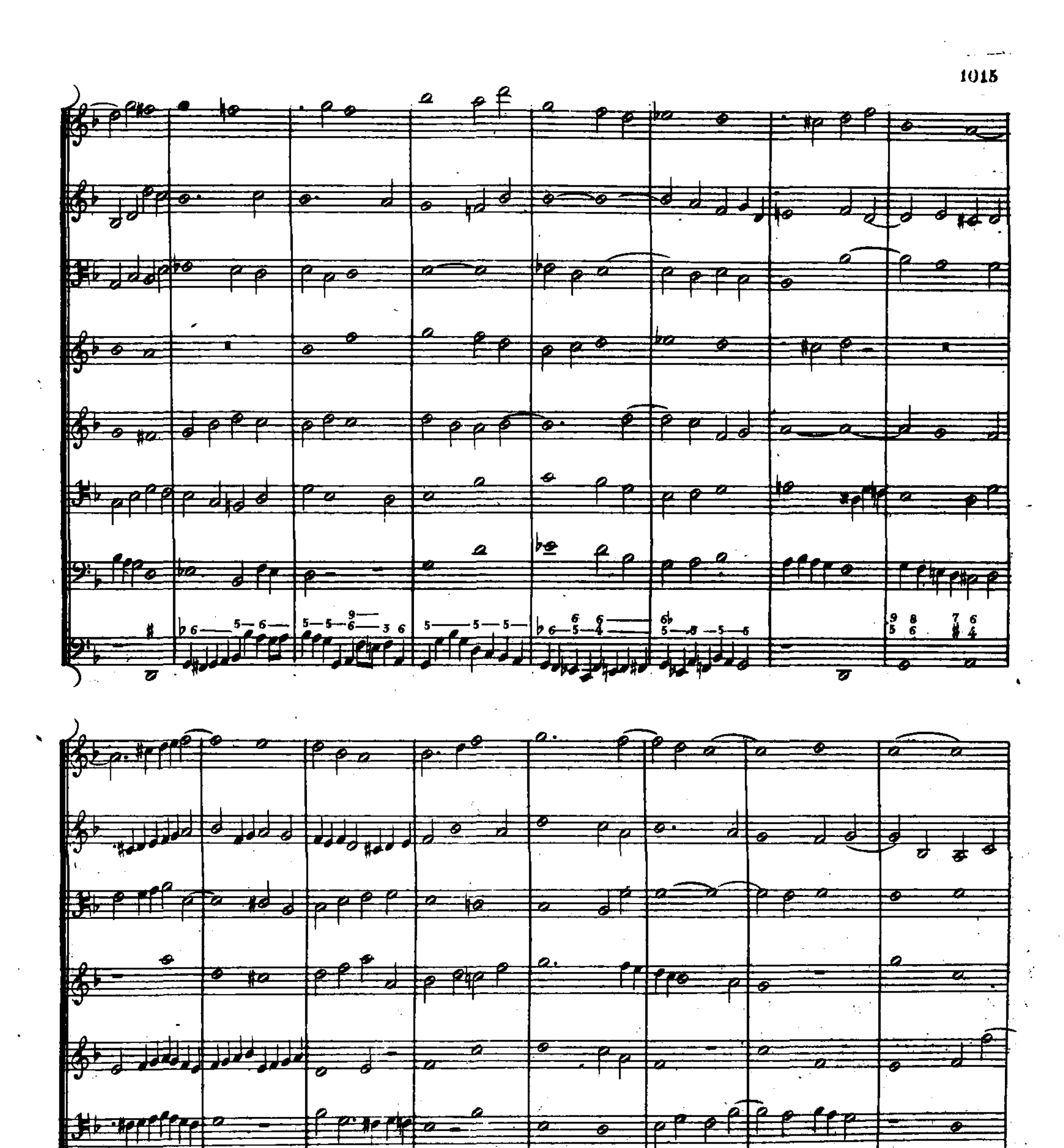
Eben so können die Vocalstimmen ihre Fuge allein singen, indem sie vom 10ten vorletzten Takte sogleich zum 6ten springen.

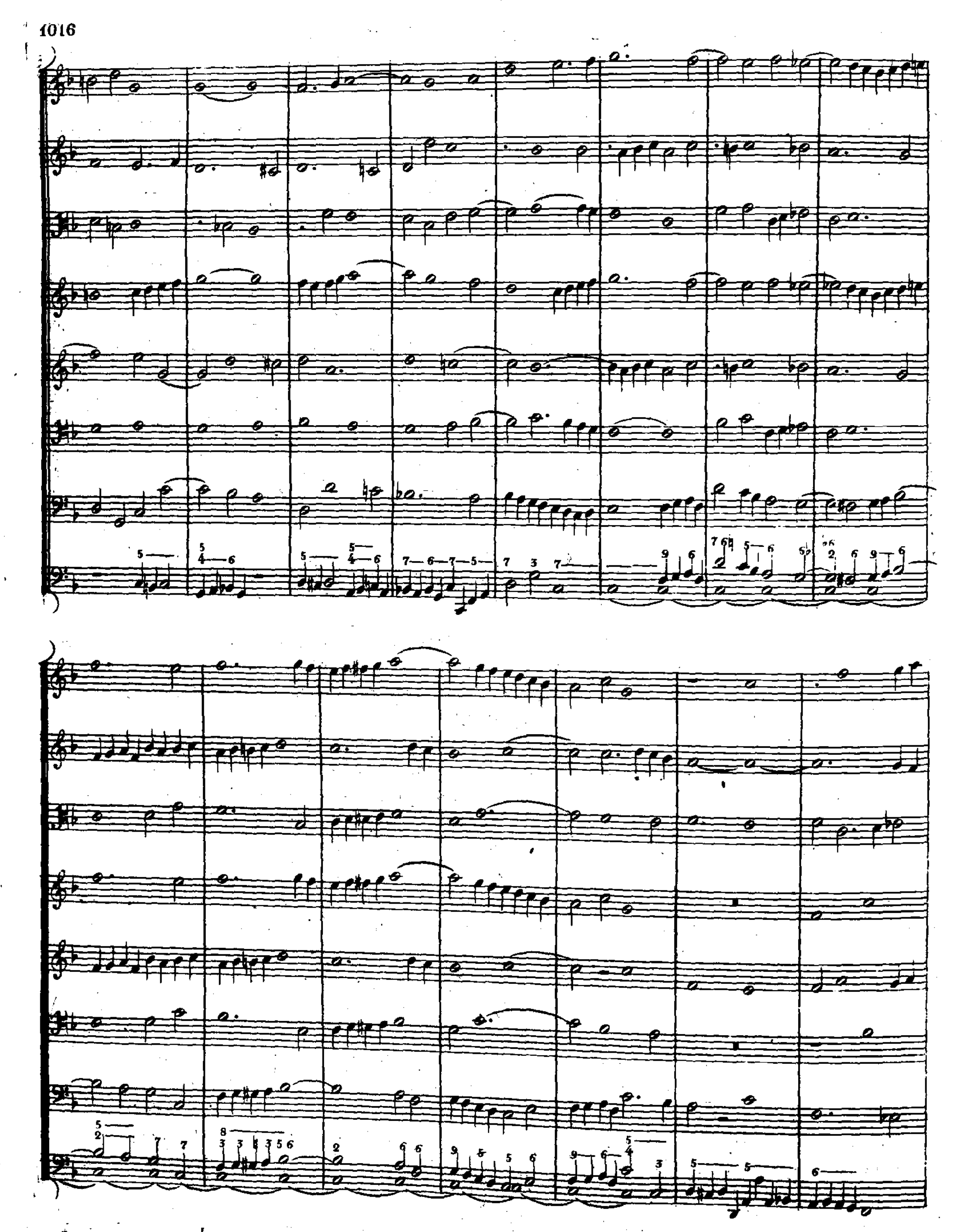
2me Exemple. — 2tes Beispiel.
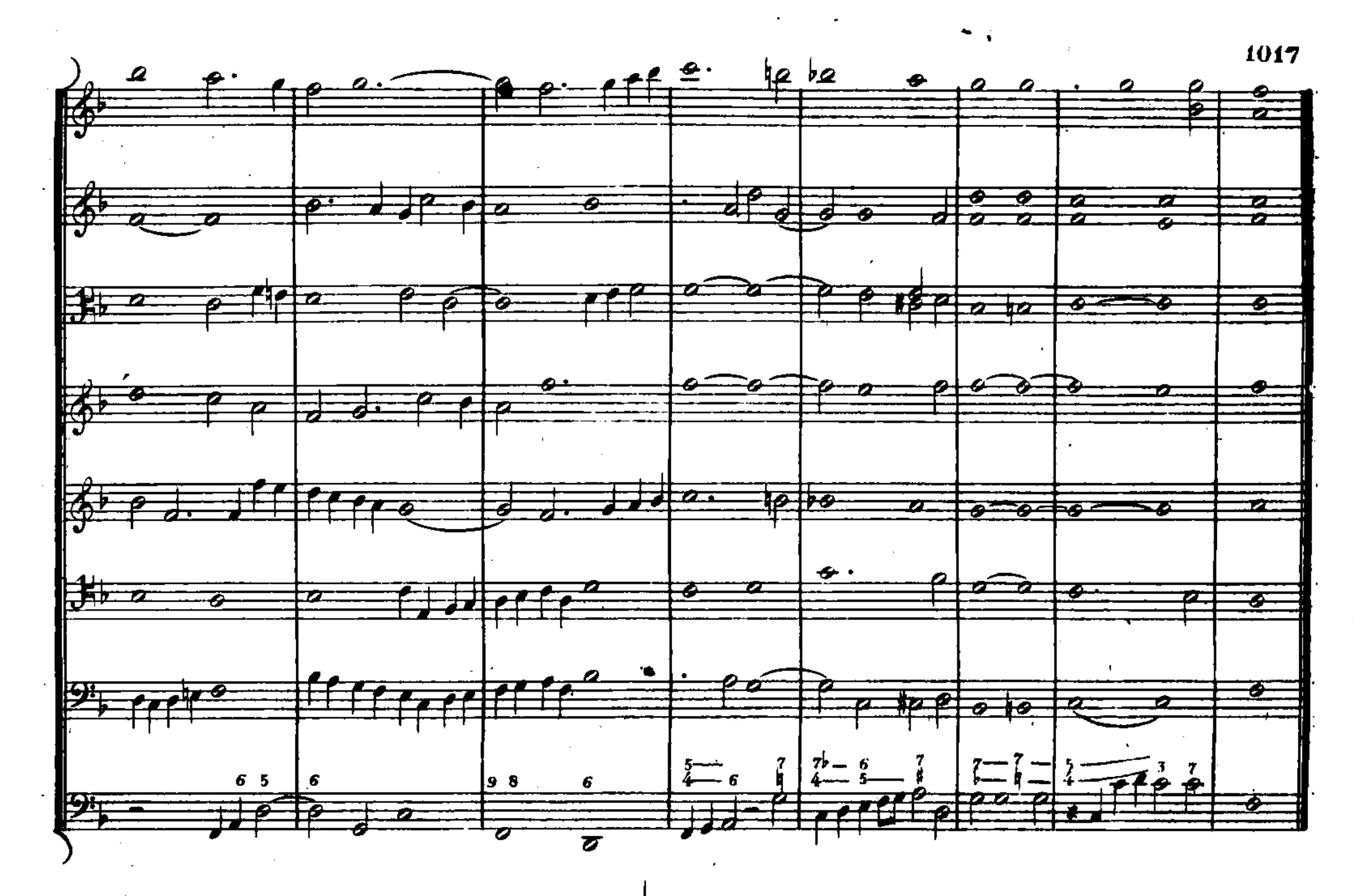
1ers Violons. / 1ten Violinen.
2ds Violons. / 2ten Violinen.
Altos. / Violen.
1ers Sopranos. / 1ten Soprane.
2ds Sopranos. / 2ten Soprane.
Tenors. / Tenore.
Basse-tailles. / Bässe.
Violoncelles et Contre-basses. / Violoncells und Contra-Bässe.









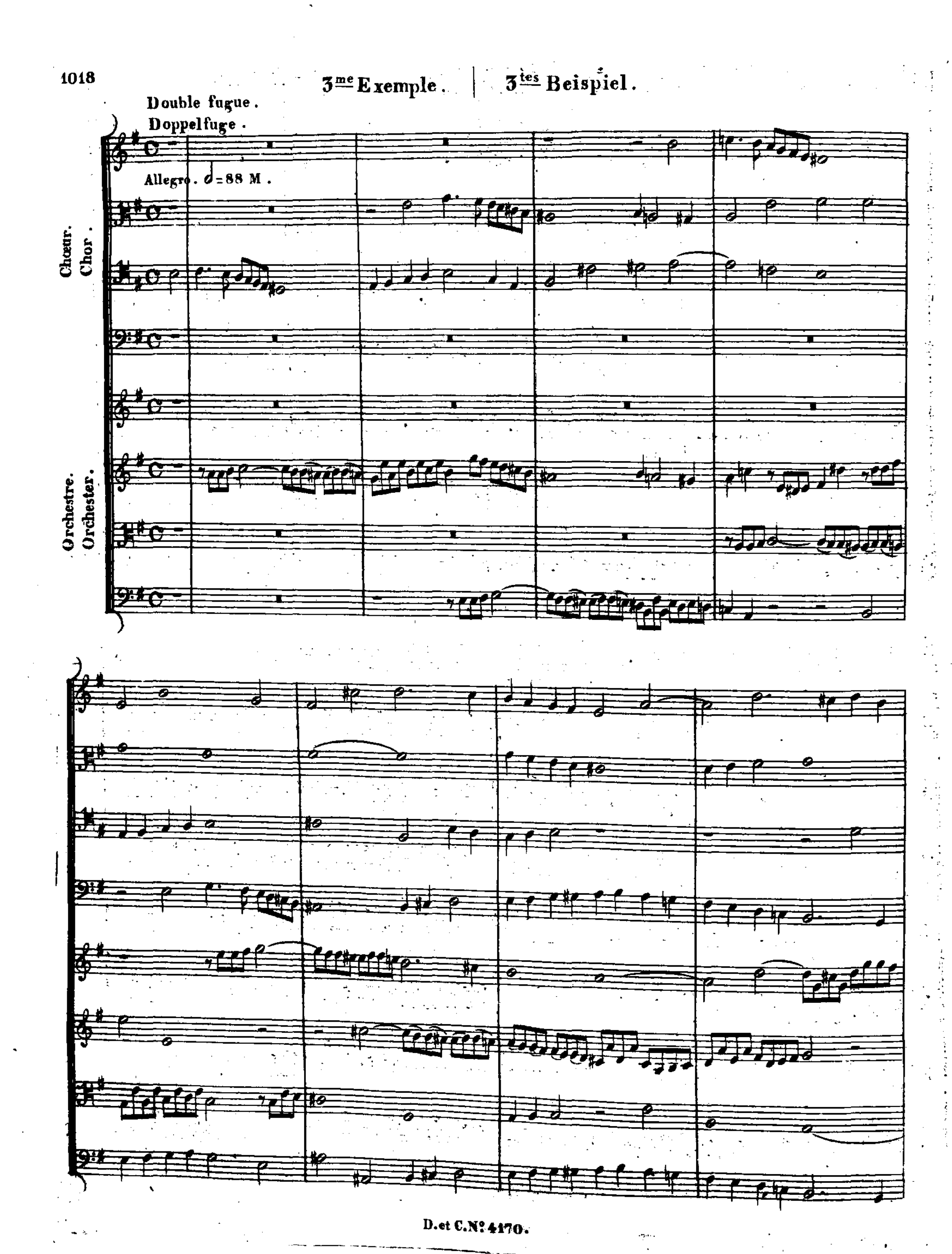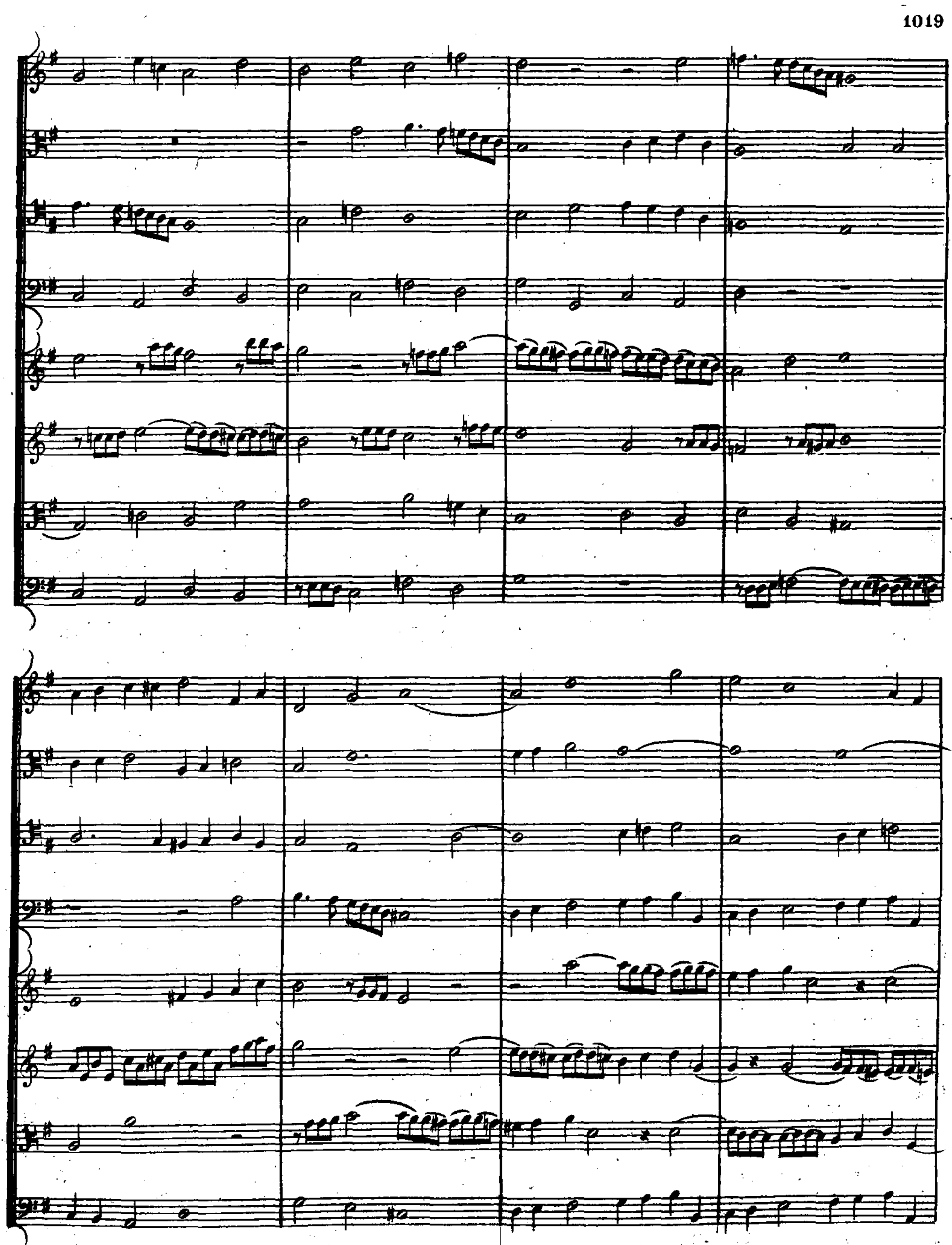


La fugue vocale de cet exemple est la même que celle par mouvement contraire que l'on trouve (pag.1005.) elle est ici accompagnée d'une manière particulière qui exige les renseignemens suivans :
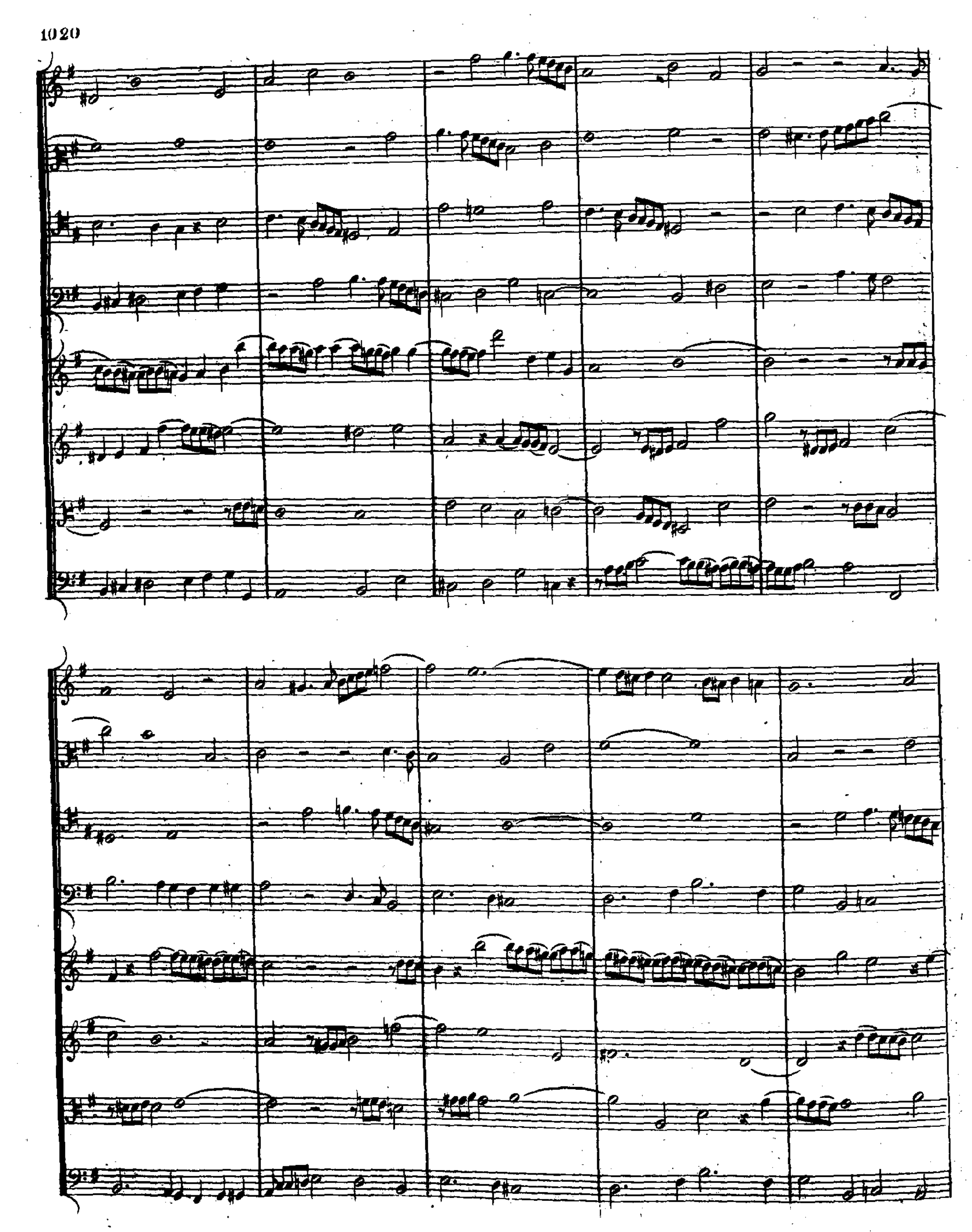
On commence par faire la fugue, sans avoir egard à l'accompagnement, aussi bien que si ce dernier ne devait pas exister. En suite on cherche une basse figurée qui fasse une *cinquième partie réelle* avec l'harmonie de la fugue. C'est cette partie qui est, dans ce cas, *difficile* à créer : car la fugue, sans cette partie, doit avoir une bonne basse. On chiffre cette nouvelle basse, il faut qu'elle puisse servir pour accompagner la fugue par l'orgue seul, ou bien tout simplement par les violoncelles et les contre-basses, sans l'orgue. En y ajoutant les autres instrumens à cordes, ces derniers rendront l'harmonie que les chiffres indiquent, mais avec une disposition de parties et avec des dessins différens de la fugue. En isolant l'accompagnement de la fugue, il faut que la masse des instrumens à cordes fasse une harmonie complette à quatre parties. Je ne connais pas un seul exemple qui ait été crée tout à fait dans ce genre.
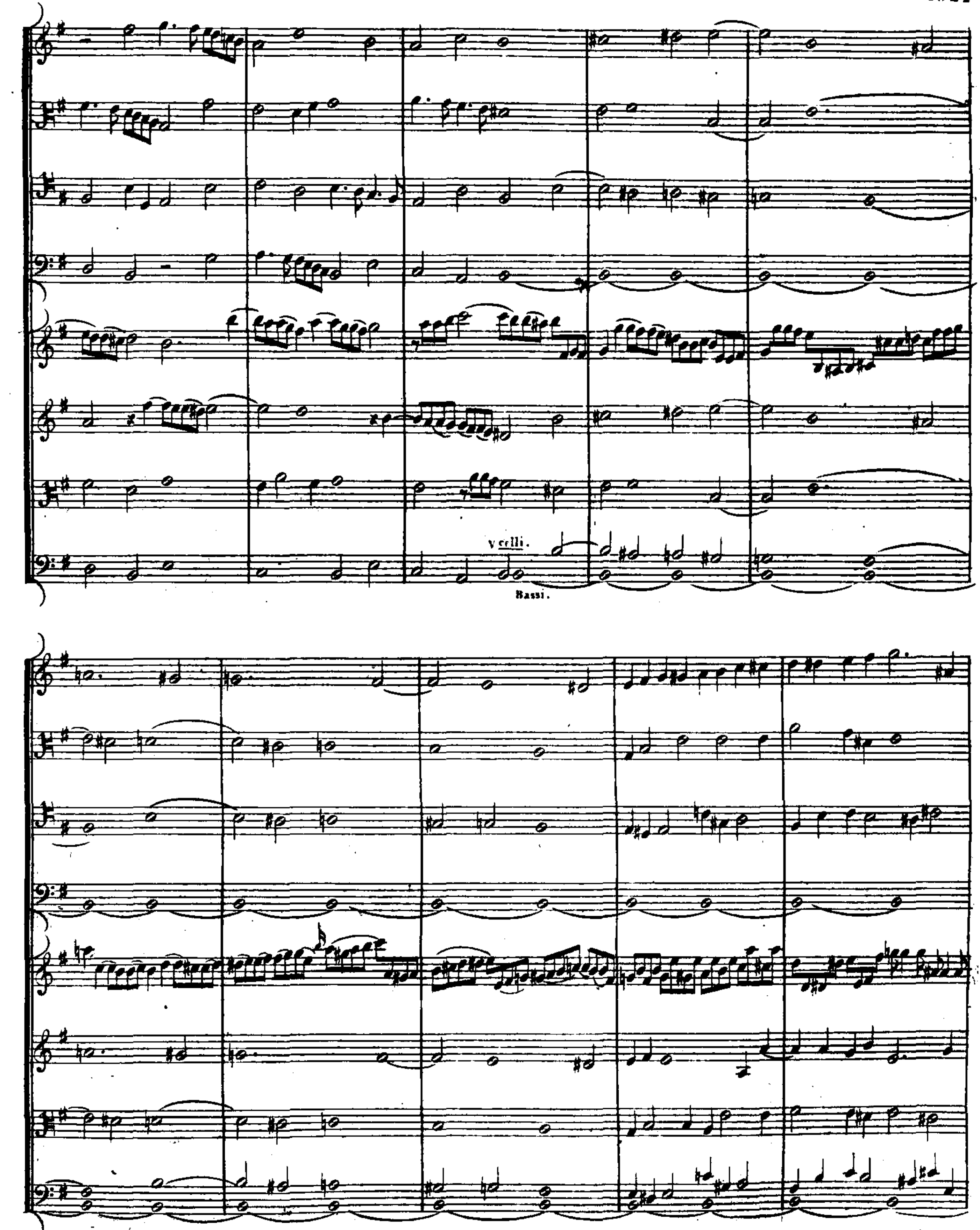
Die Vocalfuge dieses Beispiels ist dieselbe, wie jene in umgekehrter Bewegung, (Seite 1005); nur ist sie hier auf eine besondere Art accompagnirt, welche folgende Erläuterungen erfordert :
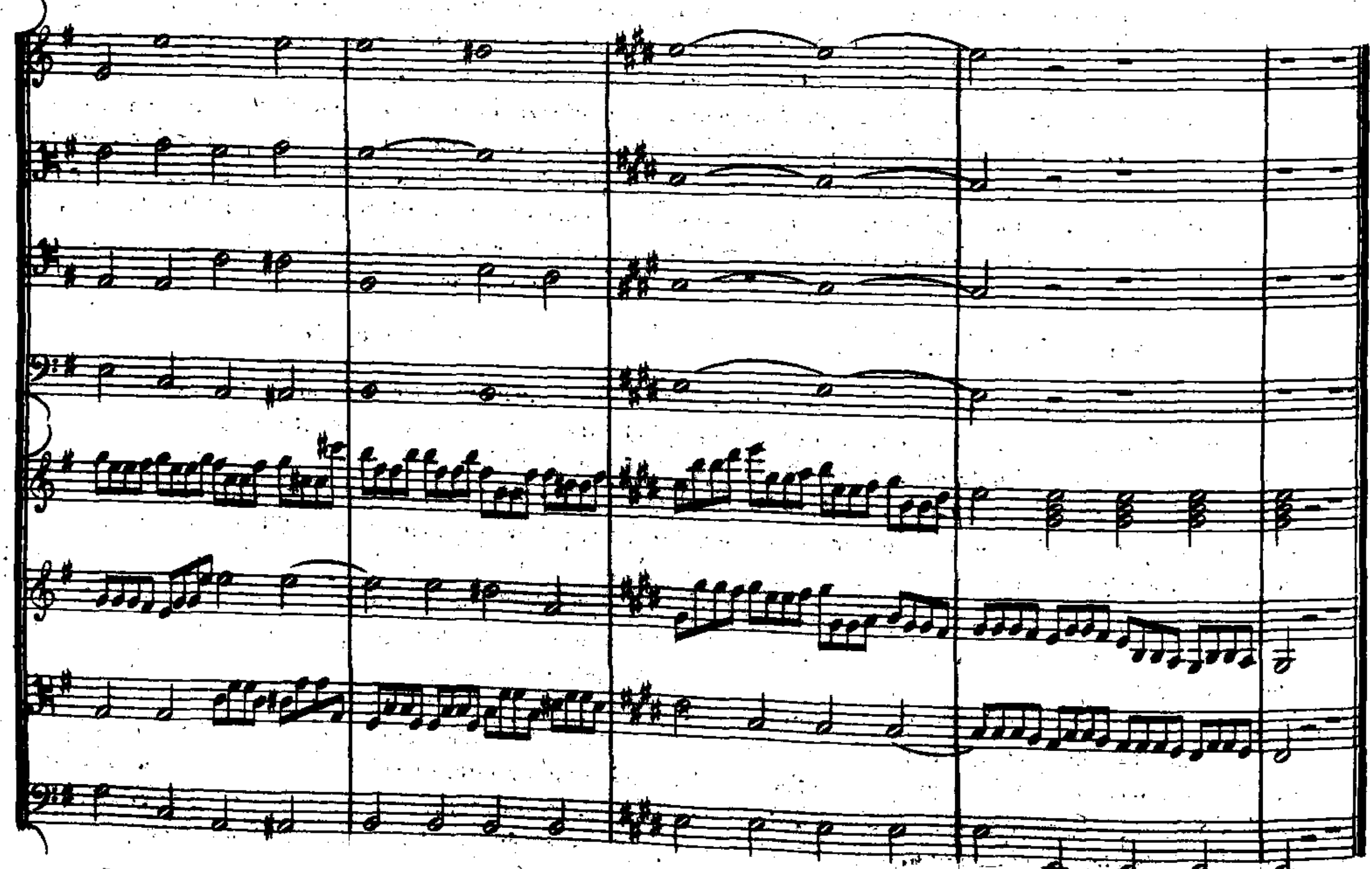
Man fängt die Fuge zu componiren an, ohne Rücksicht auf die Begleitung zu nehmen, so als ob diese letztere gar nicht statt finden sollte. Erst dann sucht man einen figurirten Bass, welcher mit der Harmonie der Fuge eine *fünfte wesentliche Stimme* bilden muss. Diese Stimme ist es, welche in einem solchen Falle *schwer* zu erfinden ist : denn die Fuge muss, auch ohne diese Stimme, einen guten Bass haben. Man beziffert diesen neuen Bass; er muss zur Begleitung der Fuge mit der Orgel allein, oder auch ganz einfach mit den Violoncells und den Contrabässen, (ohne die Orgel,) dienen. Weñ man die andern Saiteninstrumente beifügt, so müssen diese jene Harmonie ausführen, welche die Ziffern angeben, aber mit einer andern Stimmenvertheilung, und mit andern Umrissen, als die Fuge. Wenn man diese Begleitung der Fuge so dann allein ausführt, so muss die Masse der Saiteninstrumente eine vollständige 4=stimmige Harmonie bilden. Jch kenne nicht ein einziges Beispiel, welches völlig in dieser Gattung und Weise geschrieben worden wäre.


Double fugue.
Doppelfuge.
Allegro. 𝅗𝅥 = 88 M.
Chœur. Chor.
Orchestre. Orchester.






Vcelli.
Bassi.



La conception de ce morceau est tout à fait nouvelle. Les voix y exécutent une fugue, qui peut se passer des instrumens. L'orchestre y exécute également une fugue simple, mais sur un autre sujet plus animé. Cette seconde fugue peut aussi à son tour se passer des voix.

Il résulte de cette combinaison 1°) qu'une fugue instrumentale peut accompagner une fugue vocale, sans que l'harmonie soit dans le fond à plus de quatre parties; 2°) que les deux fugues, exécutées en même temps, donnent une fugue double; 3°) que le second sujet (mis dans l'orchestre) peut être fort brillant, avoir beaucoup de chaleur et donner par cela même un grand intéret à la fugue vocale.

Die Ausarbeitung dieser Fuge ist ganz neu. Die Singstimmen führen hier eine Fuge aus, welche der Jnstrumente entbehren kann. Das Orchester trägt gleichfalls eine einfache Fuge vor, aber auf ein anderes, lebhafteres Subject. Auch diese zweite Fuge kann, ihrerseits, der Vocalstimmen entbehren.

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor 1tens) dass eine Jnstrumentalfuge eine Vocalfuge begleiten kann, ohne dass die Harmonie im Grunde mehr als 4=stimmig zu seyn braucht; 2tens) dass die beiden Fugen, zusammen ausgeführt, eine Doppelfuge geben; 3tens) dass das zweite (für das Orchester componirte) Subject sehr brillant, sehr lebhaft bewegt seyn, und durch eben diese Eigenschaften der Vocalfuge ein grosses Jnteresse verleihen kann.

Troisième manière.

Il n'est guère en usage d'accompagner une fugue par les instrumens à vent seuls. Ces instrumens pourraient dans différentes circonstances parfaitement bien remplacer l'orgue, comme p:e: dans les concerts et sur le théâtre. Dans ce cas, les bassons doubleraient les basse-tailles à l'unisson; les clarinettes doubleraient les tenors à l'octave, les hautbois doubleraient les contre-altos à l'octave, et les flutes doubleraient les sopranos à l'octave, en y ajoutant les cors comme on le fait dans les autres morceaux de musique.

Autre version: Les bassons (auxquels on peut ajouter une ou deux trombonnes selon le besoin) doubleraient les basse-tailles; les autres instrumens à vent compléteraient l'harmonie de la fugue, a l'instar de l'orgue qui accompagne la basse chiffrée. C'est ainsi que l'on pourrait accompagner la fugue en *Fa* (de la page 1013) en mettant les instrumens à vent à la place des instrumens à cordes. Dans ce cas, les bassons (auxquels on peut ajouter quelques contre-basses) exécuteraient la basse figurée.

Dritte Art.

Es ist sehr gebräuchlich, eine Fuge mit Blasinstrumenten allein zu begleiten. Diese Jnstrumente könnten bei manchen Gelegenheiten die Orgel vollkommen ersetzen, wie z:B: in den Concerten und im Theater. Jn diesem Falle verdoppeln die Fagotte die Bassstimme im Unison; die Clarinette verdoppeln die Tenore in der Octave, die Oboen verdoppeln die Altos in der Octave, und die Flöten verdoppeln die Soprane in der Octave, indem noch, wie in andern Tonwerken, die Hörner beigefügt werden.

Andere Art der Zusammenstellung: Die Fagotte, (welchen man, nach Bedürfniss, eine oder zwei Posaunen beifügen kann,) verdoppeln die Bassstimmen; die andern Blasinstrumente vervollständigen die Harmonie der Fuge auf die Art, wie die Orgel es mit dem bezifferten Basse thun würde. Auf diese Art könnte man die Fuge in *F* (von der Seite 1013) begleiten, indem man die Blasinstrumente an die Stelle der Saiteninstrumente setzte. Jn diesem Falle könnten die Fagotte (welchen man einige Contrabässe beifügen kann) den figurirten Bass ausführen.

Quatrième manière.
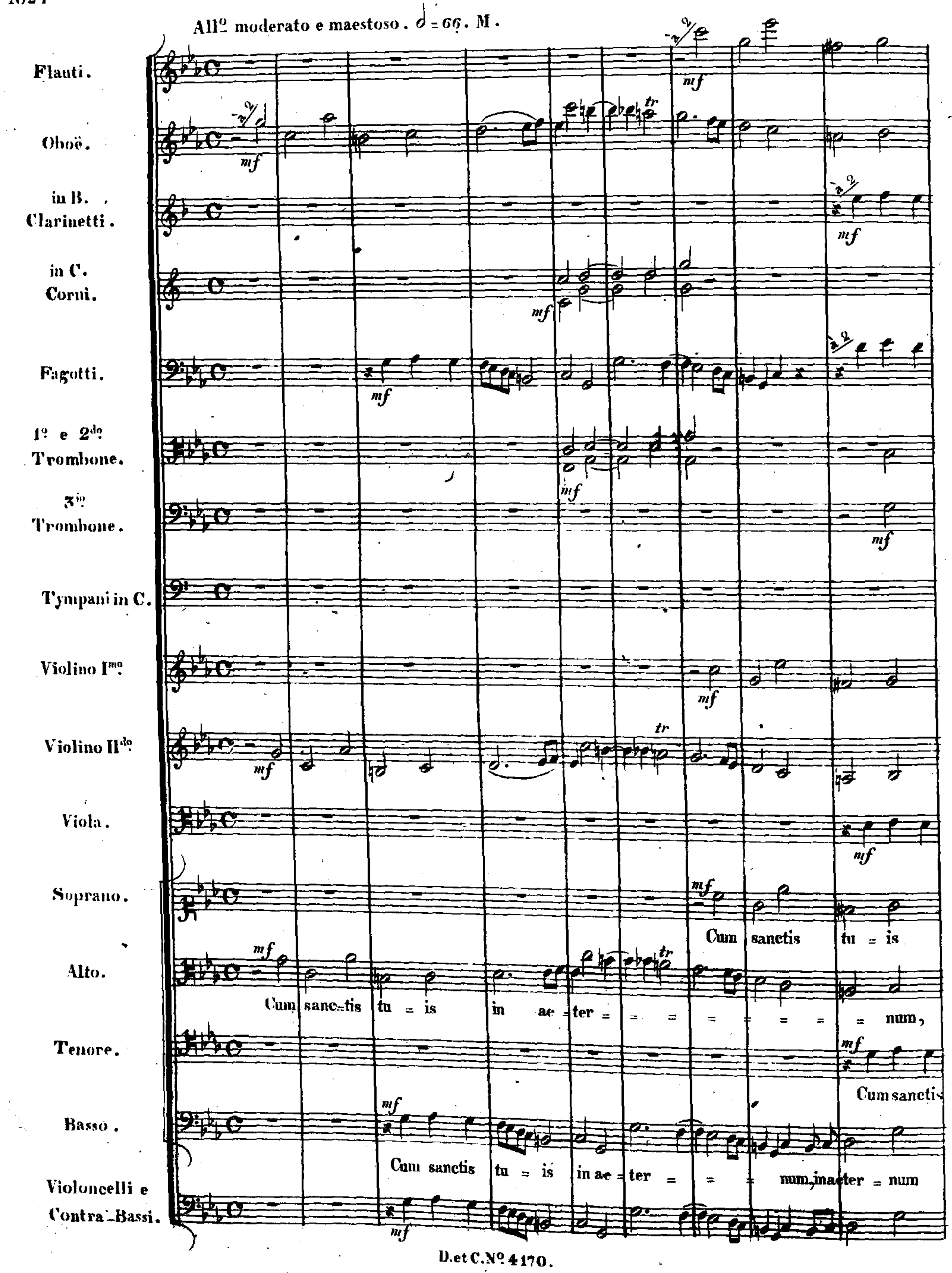
En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre tout entier, on double d'abord les voix par les instrumens à cordes, et ensuite on double les instrumens à cordes par les instrumens à vent, à l'unisson ou à l'octave, selon les circonstances. C'est ainsi que cela se pratique ordinairement de nos jours. La fugue ainsi accompagnée, se trouve triplée, parcequ'elle est exécutée en même temps par les voix, par les instrumens à cordes, et par les instrumens à vent.

Quant aux instrumens tels que les cors, les trombonnes, les tymballes, on les emploie par-ci par-là pour fortifier les masses et pour en augmenter l'effet. Voici un exemple d'une fugue ainsi triplée, dont le sujet principal a été traité par plusieurs compositeurs célèbres.
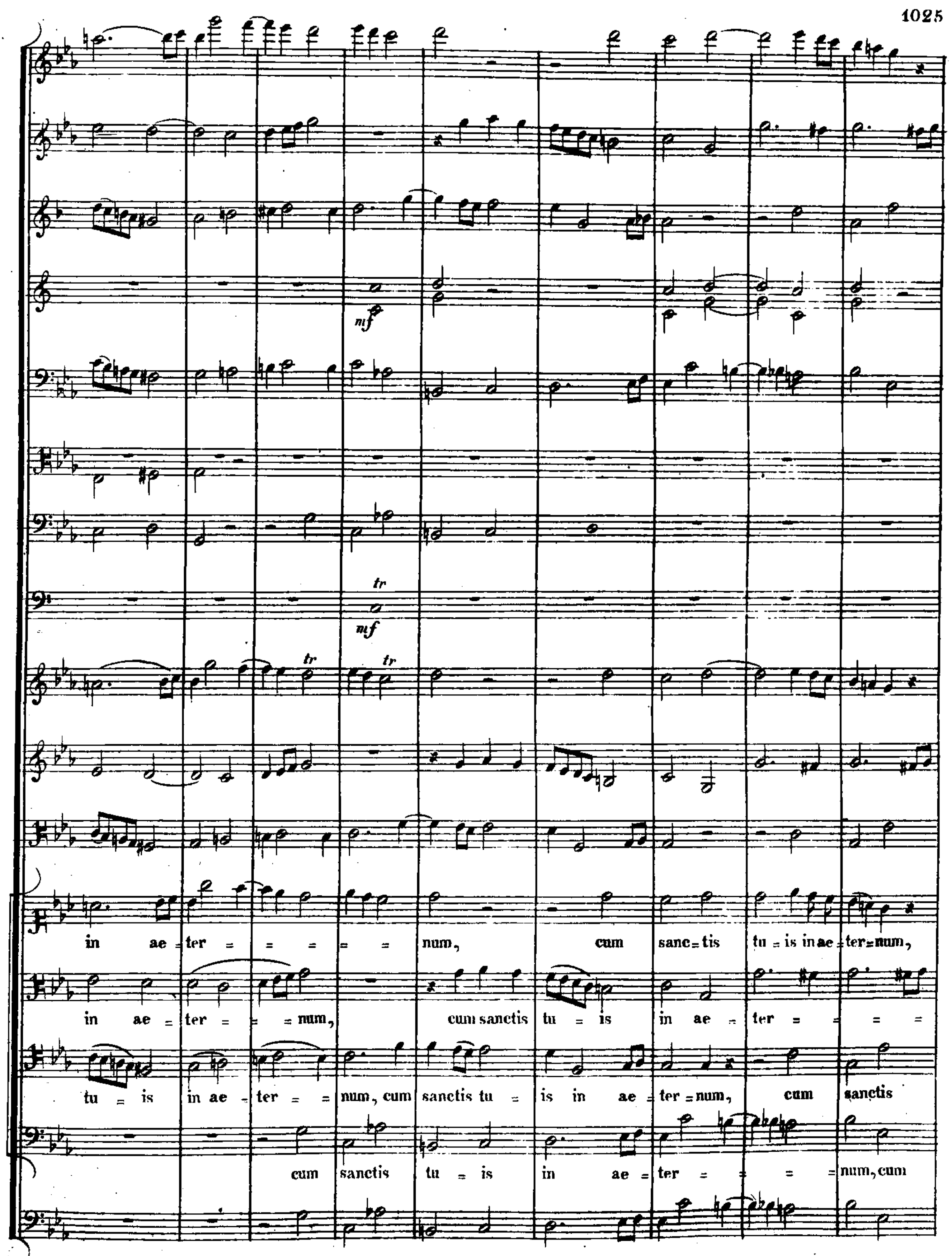
Vierte Art.

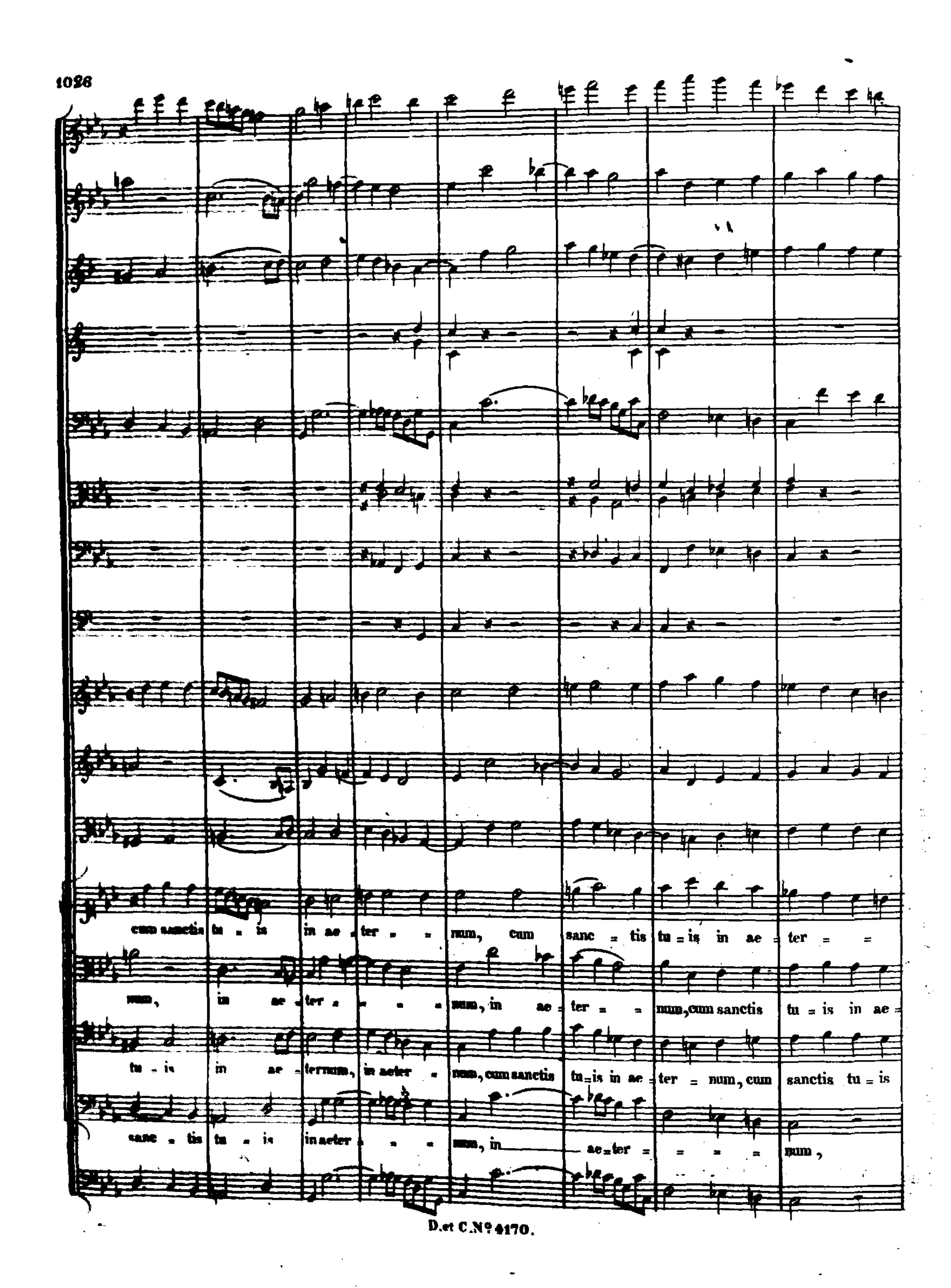
Wenn man die Vocalfuge durch das ganze vollständige Orchester begleitet, so verdoppelt man zuerst die Singstimmen durch die Saiteninstrumente, und hierauf verdoppelt man die Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente im Unison oder in der Octave, je nachdem es ausführbar ist. So wird es gewöhnlich heutzutage gemacht. Die, solchergestalt begleitete Fuge ist demnach verdreifacht, weil sie zu gleicher Zeit von den Vocalstimmen, von den Saiten= und von den Blasinstrumenten ausgeführt wird.
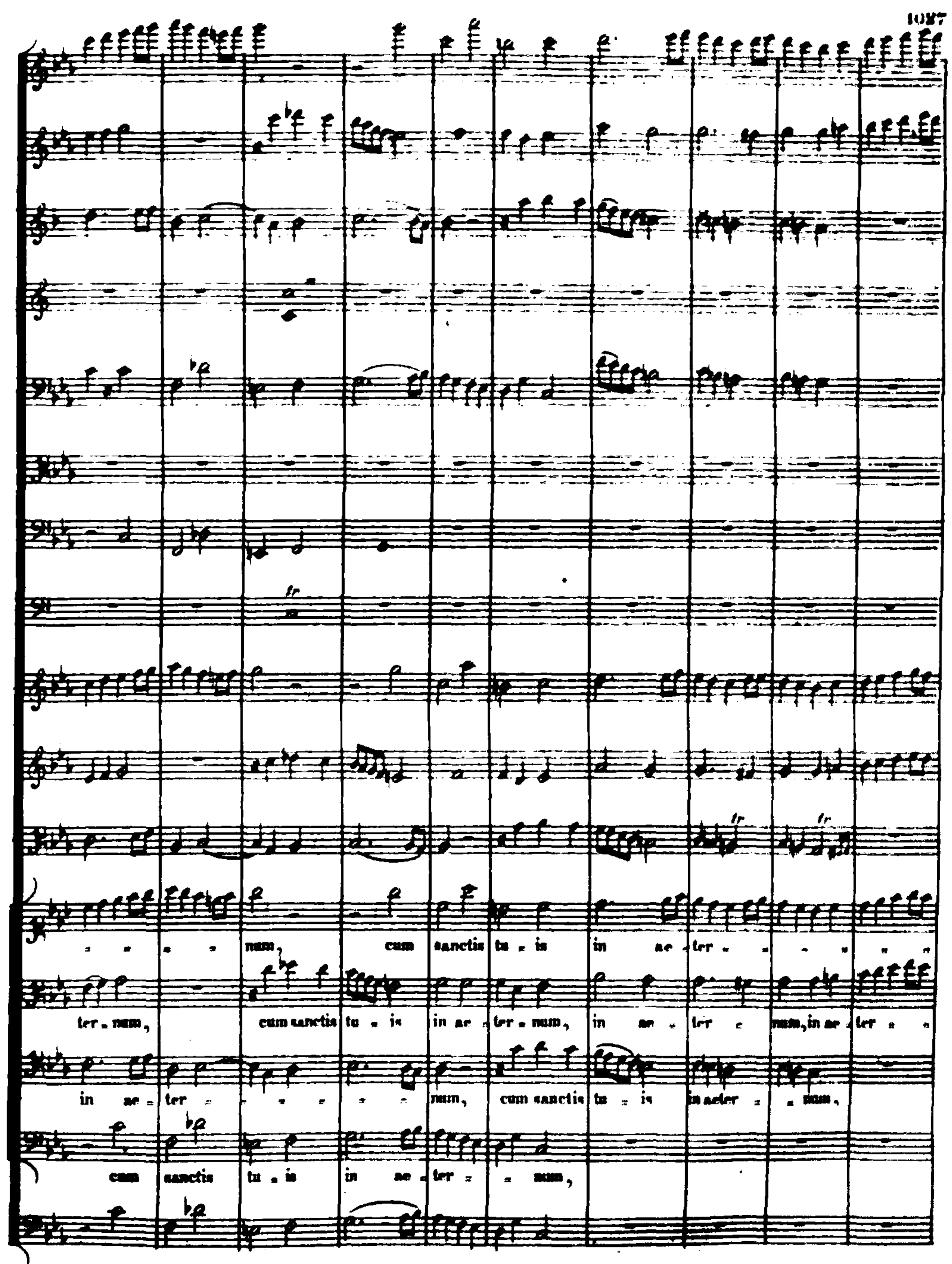
Jn Betreff jener Jnstrumente, wie die Hörner, Posaunen, Pauken, so wendet man sie hie und da an, um die Massen festzuhalten, und deren Wirkung zu vermehren. Hier das Beispiel einer solchergestalt verdreifachten Fuge, deren Hauptsubject bereits von mehreren berühmten Tonsetzern bearbeitet worden ist.

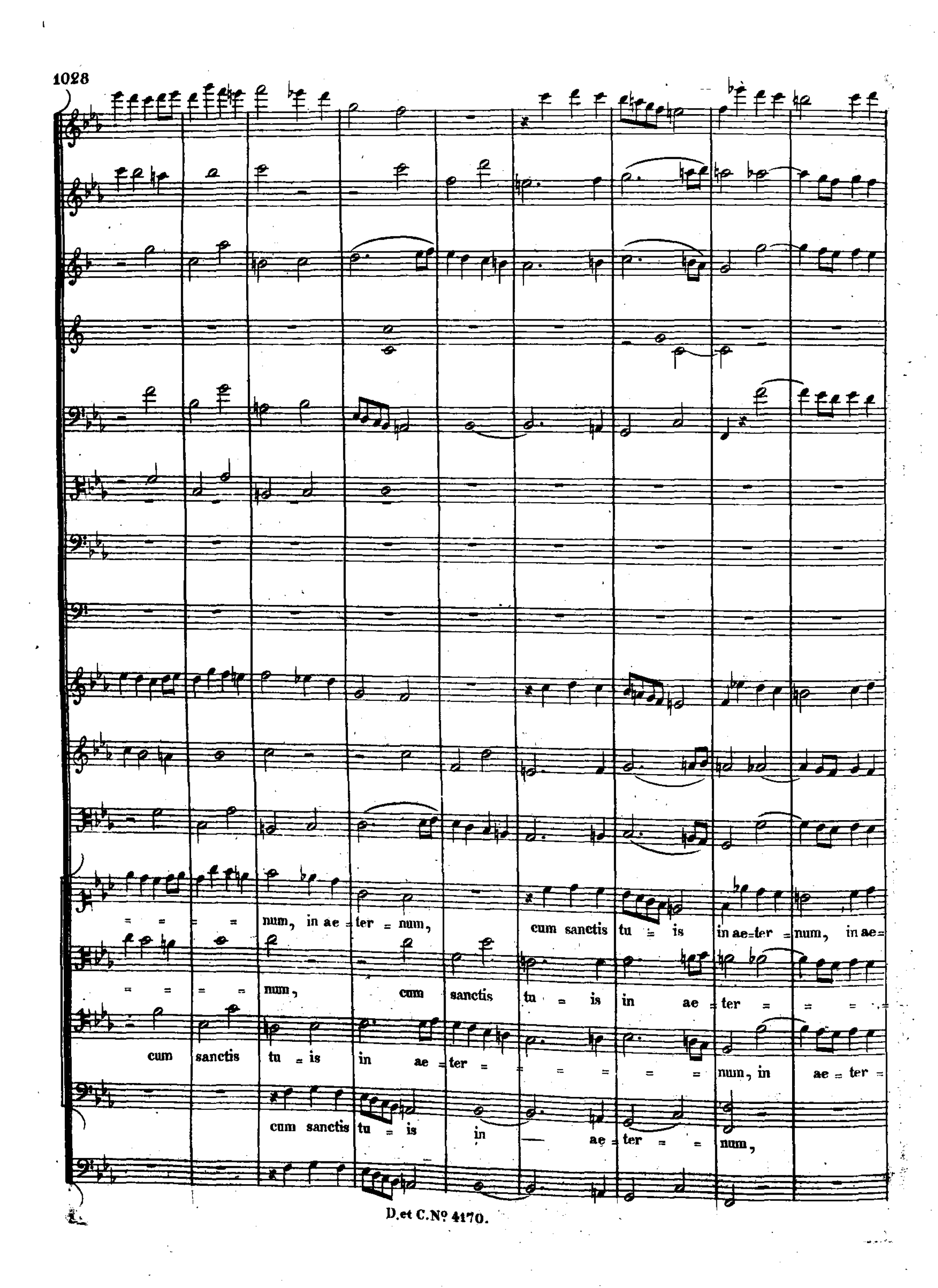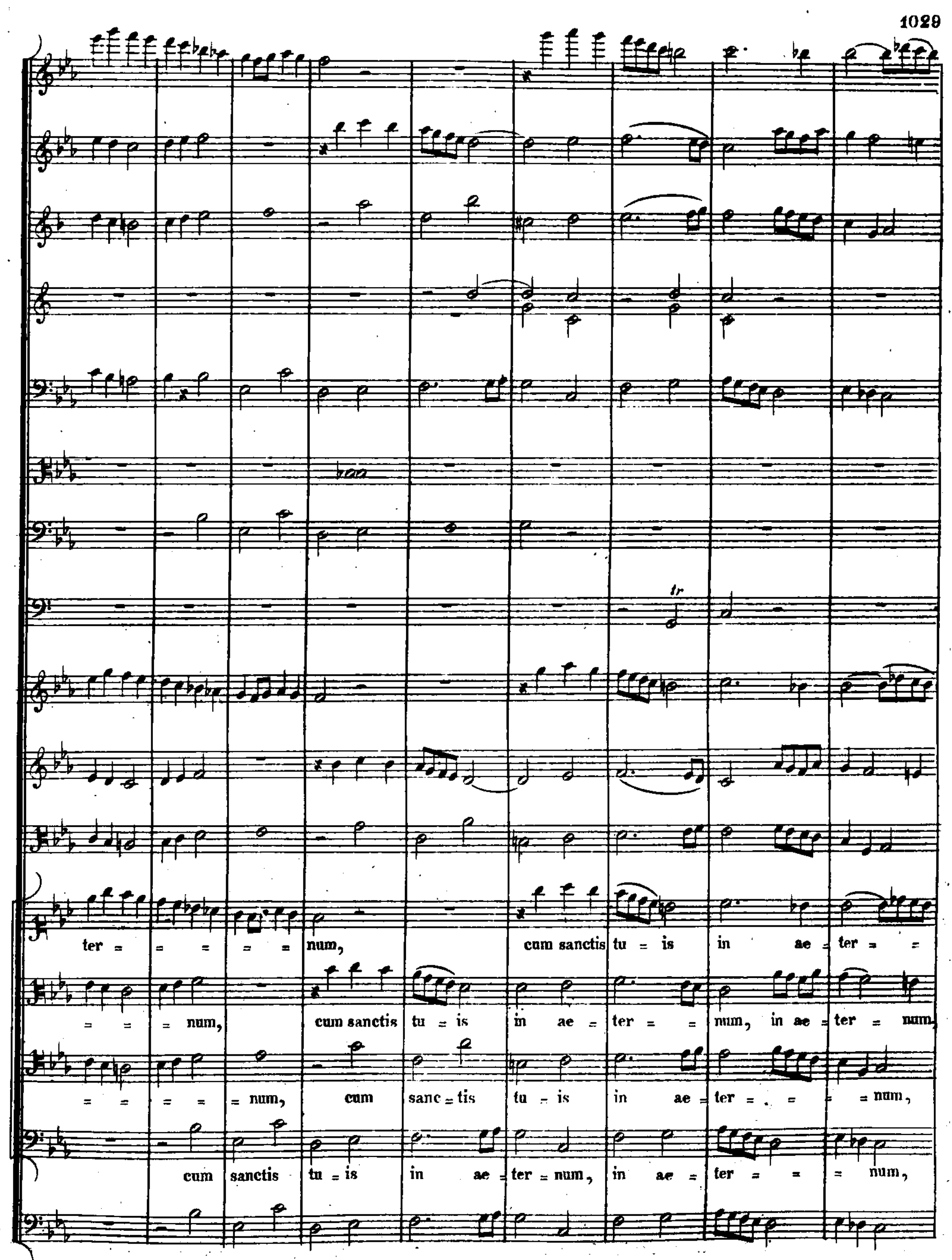


All° moderato e maestoso. 𝅗𝅥 = 66. M.
Flauti.
Oboë.
in B. Clarinetti.
in C. Corni.
Fagotti.
1° e 2do Trombone.
3zo Trombone.
Tympani in C.
Violino Imo
Violino IIdo
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncelli e Contra-Bassi.
mf
a 2
tr
Cum sanctis tu = is
Cum sanc=tis tu = is in ae = ter = = = = = = = = num,
Cum sanctis
Cum sanctis tu = is in ae = ter = = = num, in aeter = num
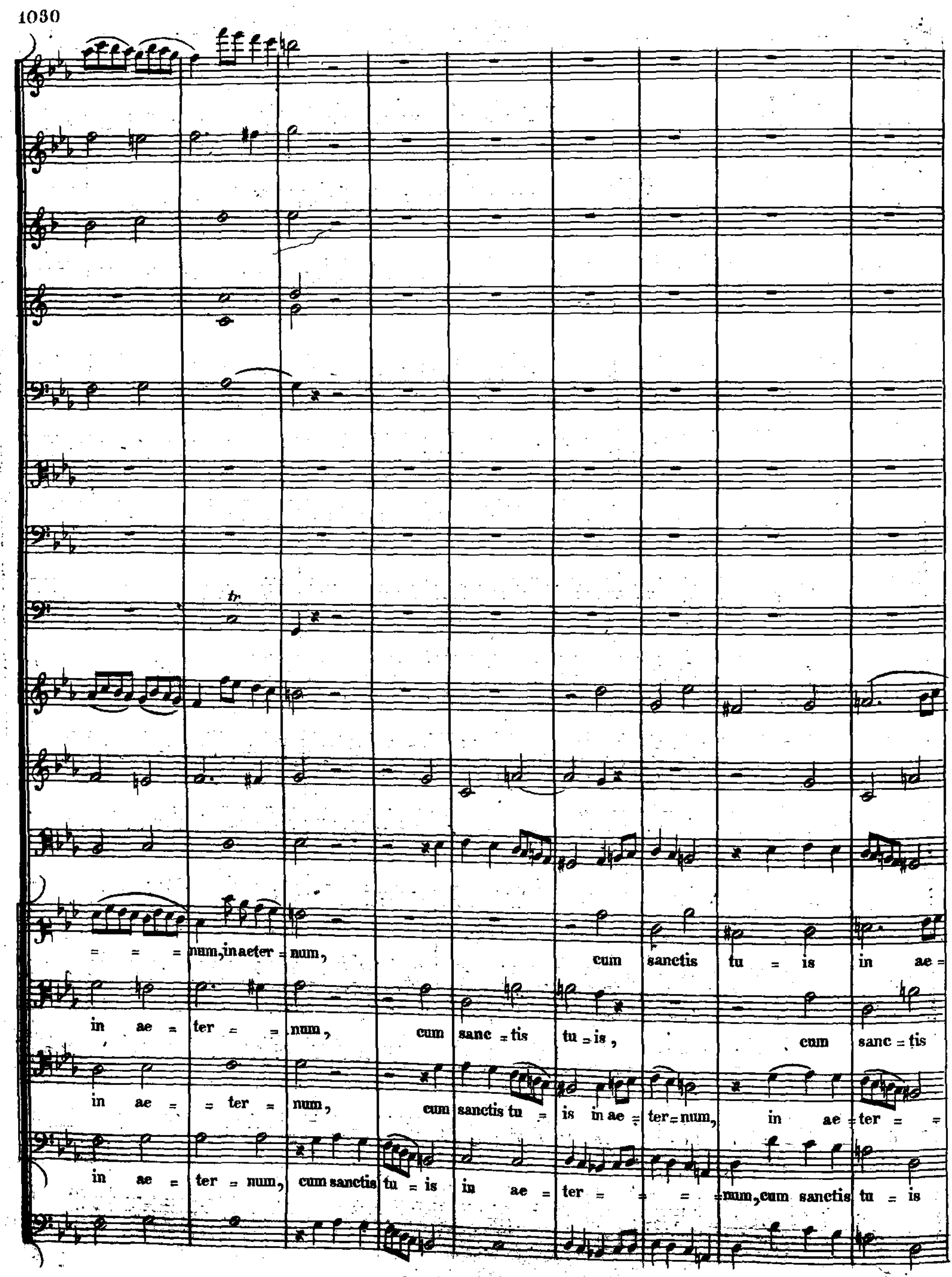

tr
mf
tr
tr
in ae ter = = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = num,
in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = =
tu = is in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = num, cum
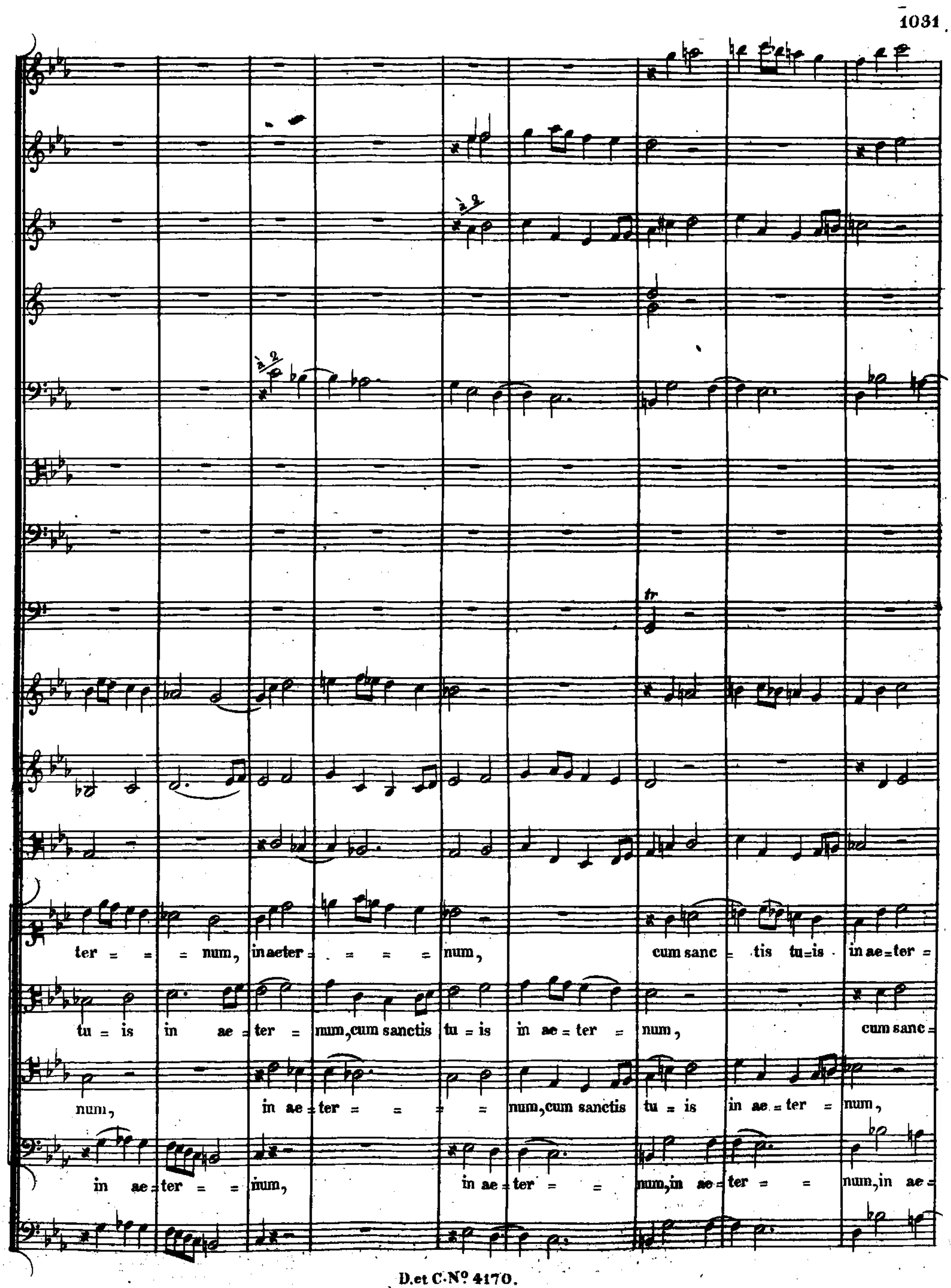

cum sanctis tu = is in ae = ter = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = =
num, in ae = ter = = = = num, in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae =
tu - is in ae = ternum, in aeter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is
sanc = tis tu = is in aeter = = = num, in ae = ter = = = = num,


num, cum sanctis tu - is in ae - ter - - - - - -
ter - num, cum sanctis tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - -
in ae - ter - - - - - - num, cum sanctis tu - is in aeter - - num,
cum sanctis tu - is in ae - ter - - num,
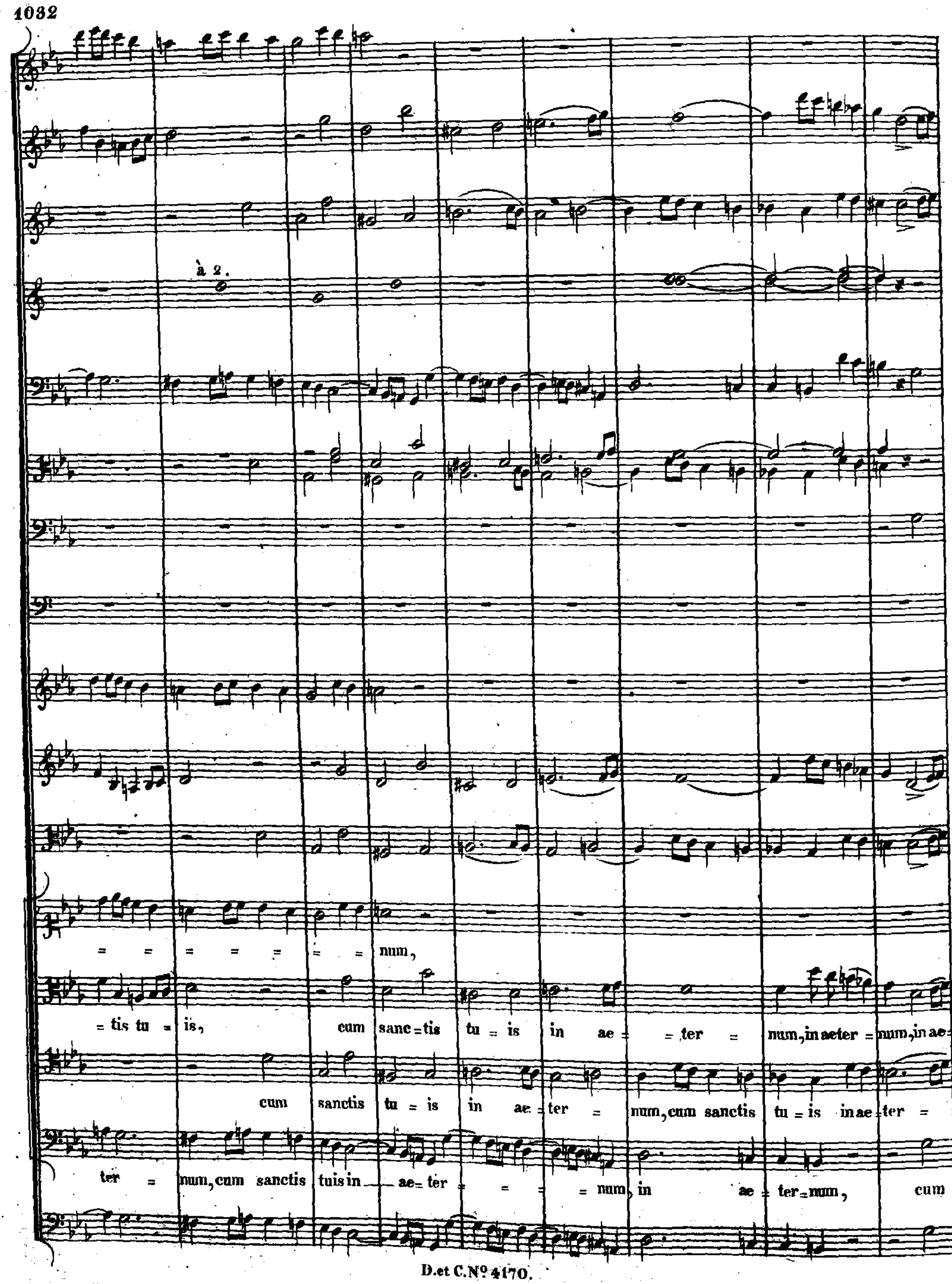

num, in ae = ter = num,
cum sanctis tu = is
in ae=ter = num, in ae=
num,
cum sanctis tu = is in ae = ter
cum sanctis tu = is in ae = ter
num, in ae = ter
cum sanctis tu = is in ae = ter = num,

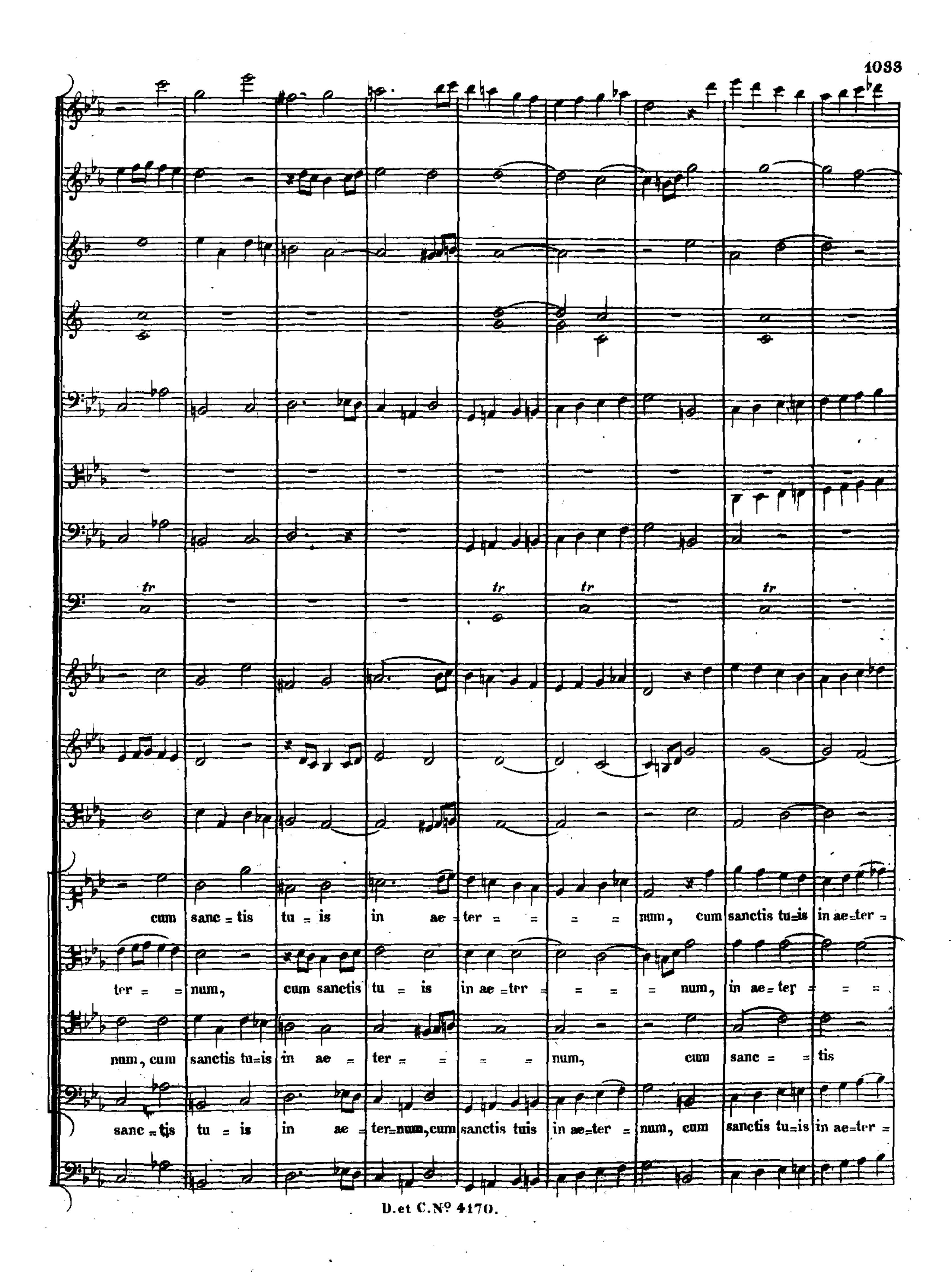

tr
ter = = = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = =
= = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = num, in ae = ter = num,
= = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = = = num,
cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = = = num,

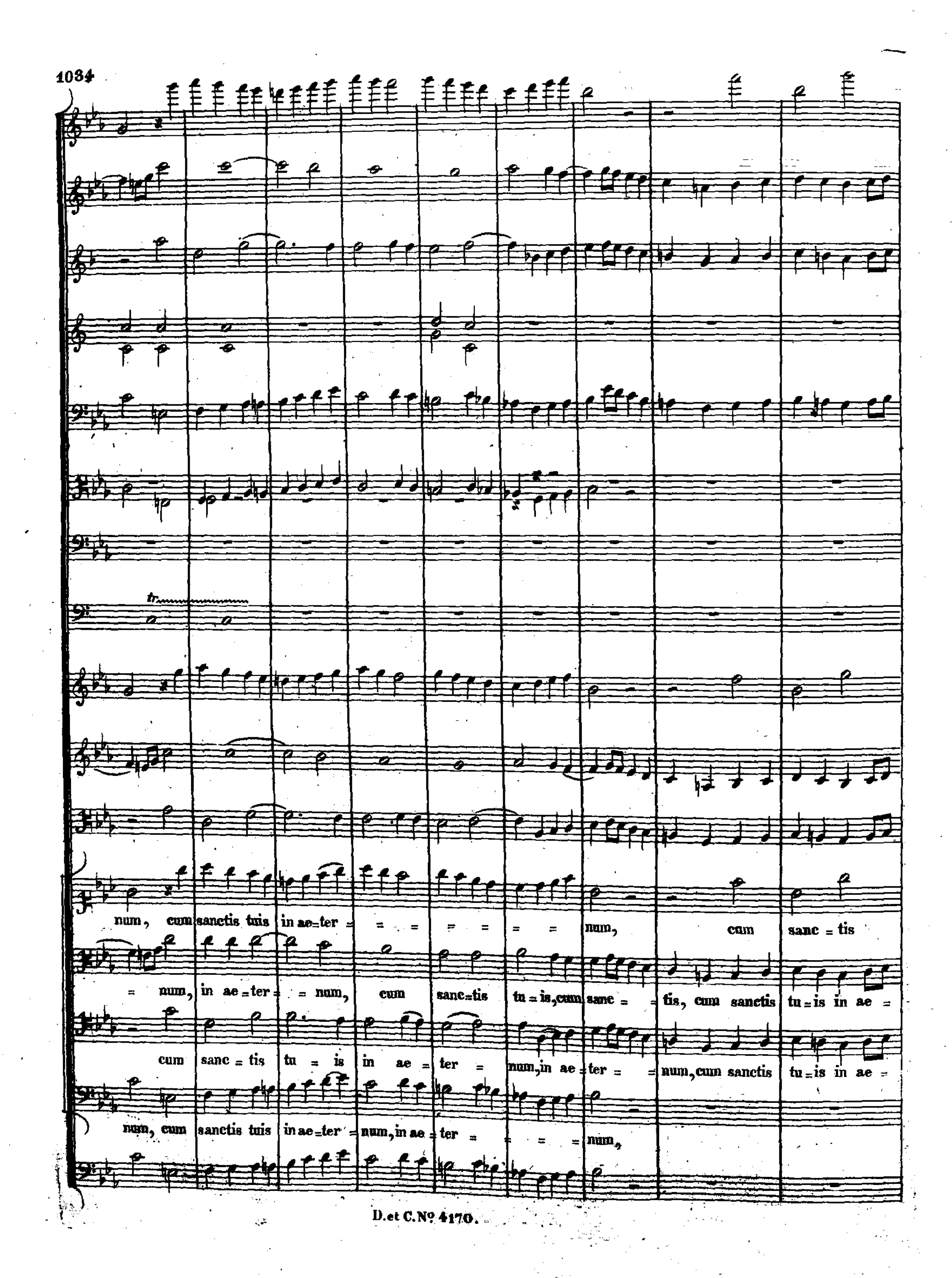

= = = num, in aeter = num, cum sanctis tu = is in ae =
in ae = ter = = num, cum sanc = tis tu = is, cum sanc = tis
in ae = = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = =
in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = num, cum sanctis tu = is
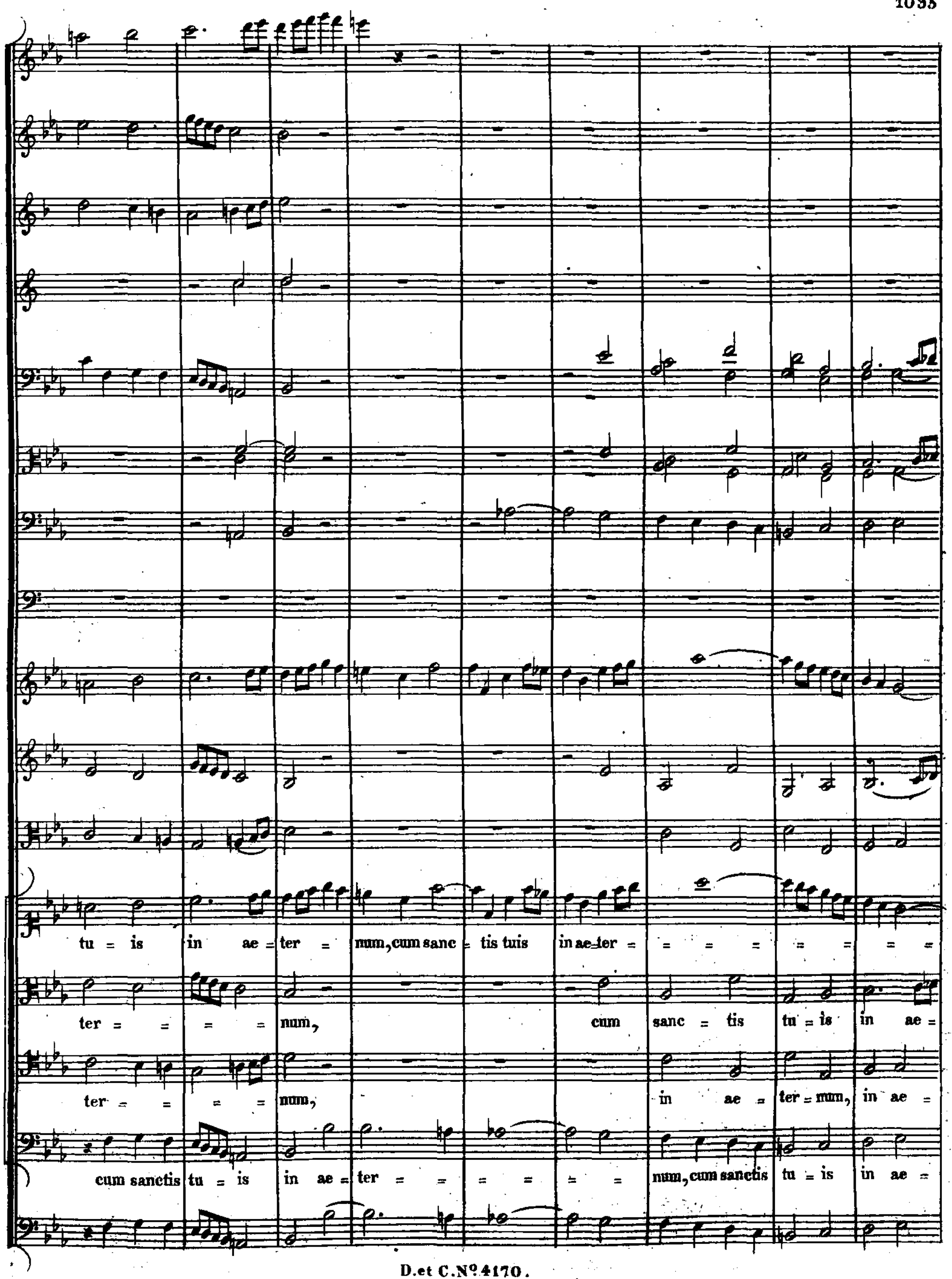


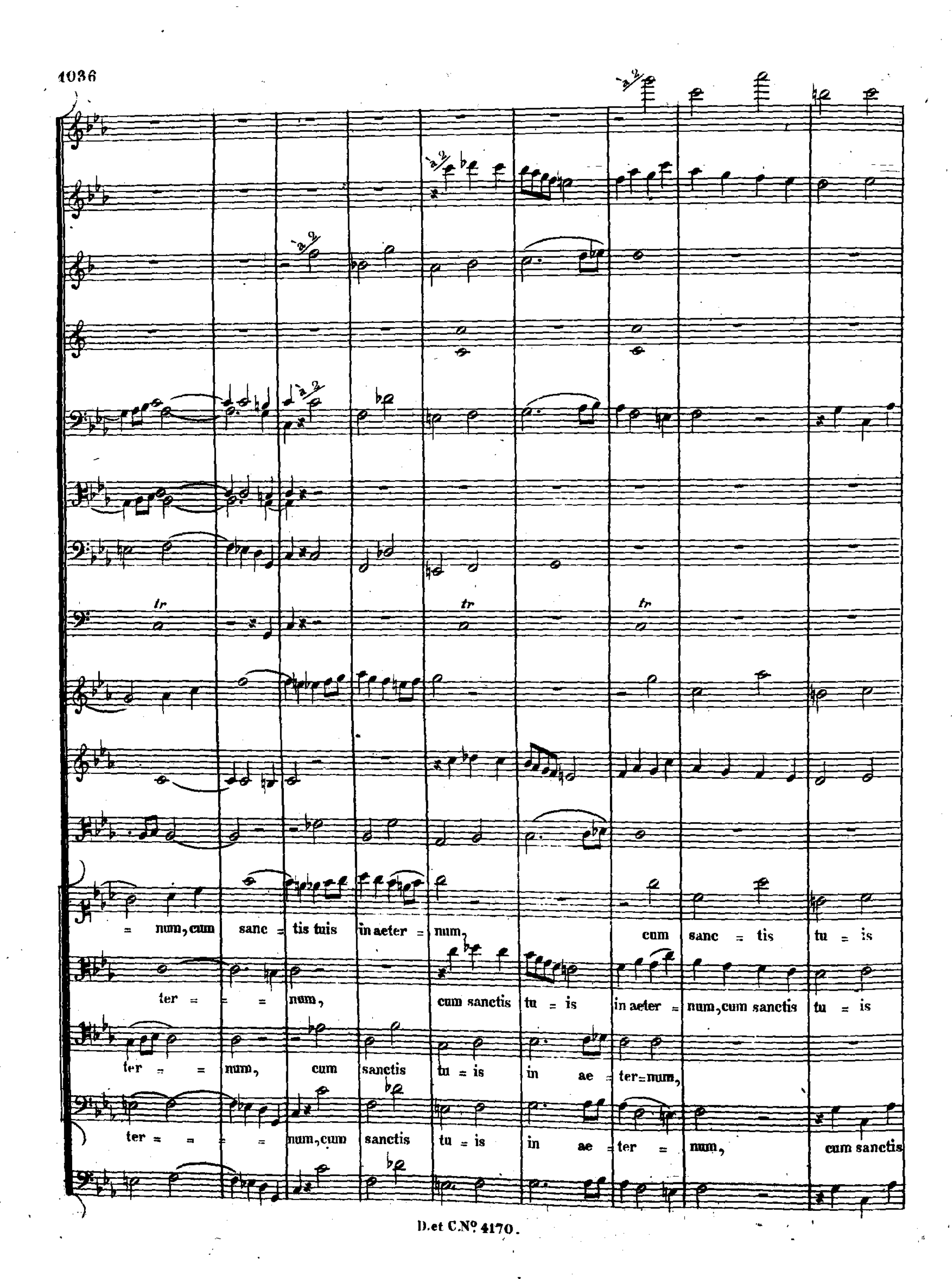
a 2
tr
ter = = = num, in aeter = = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter =
tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanc =
num, in ae = ter = = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num,
in ae = ter = = num, in ae = ter = = num, in ae = ter = = num, in ae =

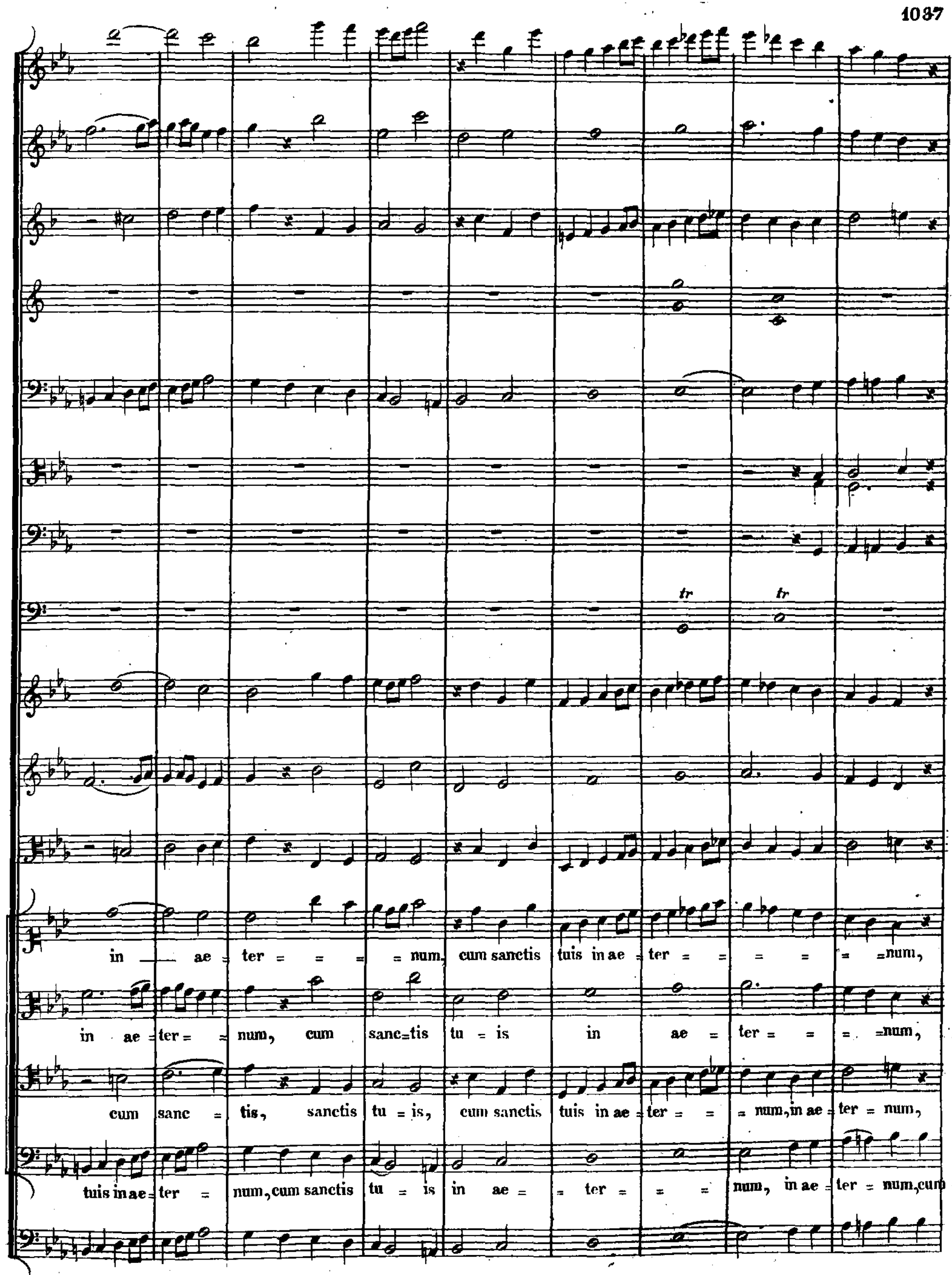

à 2.
= = = = = = = num,
= tis tu = is, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = num, in aeter = num, in ae =
cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter =
ter = num, cum sanctis tuis in ae = ter = = = = num, in ae = ter = num, cum


cum sanc = tis tu = is in ae = ter = = = = num, cum sanctis tu=is in ae=ter =
ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = num, in ae= ter = = =
num, cum sanctis tu=is in ae = ter = = = = num, cum sanc = = tis
sanc = tis tu = is in ae = ter=num, cum sanctis tuis in ae=ter = num, cum sanctis tu=is in ae=ter =
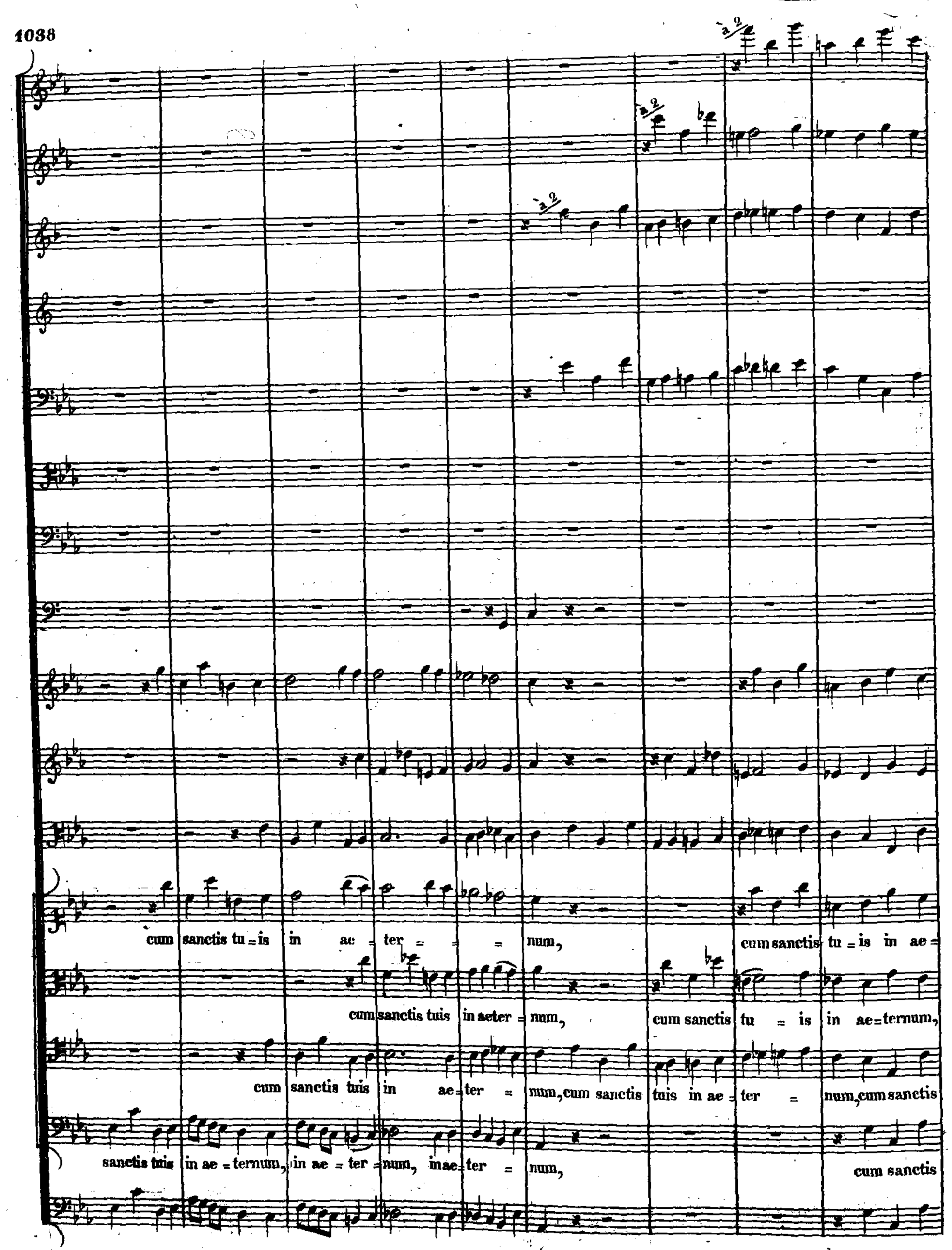

num, cum sanctis tuis in ae=ter = = = = = = = = num, cum sanc = tis
= num, in ae = ter = = num, cum sanc=tis tu = is, cum sanc = = tis, cum sanctis tu = is in ae =
cum sanc = tis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae =
num, cum sanctis tuis in ae = ter = num, in ae = ter = = = = num,
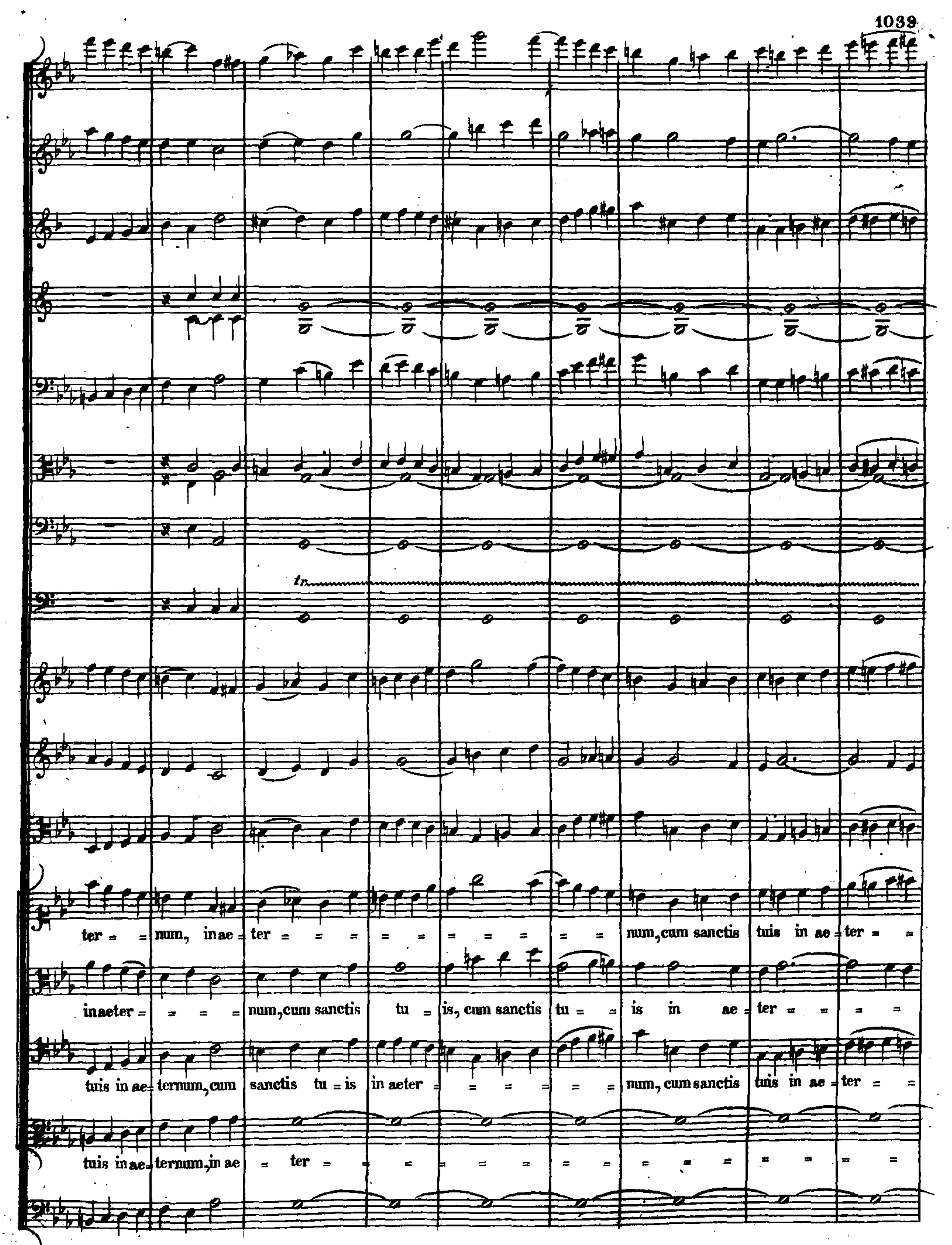

tu = is | in ae = | ter = | num, cum sanc = | tis tuis | in ae = ter = | = = = | = = | = =
ter = = | = = | num, | cum | sanc = tis | tu = is | in ae =
ter = = | = = | num, | in ae = | ter = num, | in ae =
cum sanctis | tu = is | in ae = | ter = = = = = = = | num, cum sanctis | tu = is | in ae =

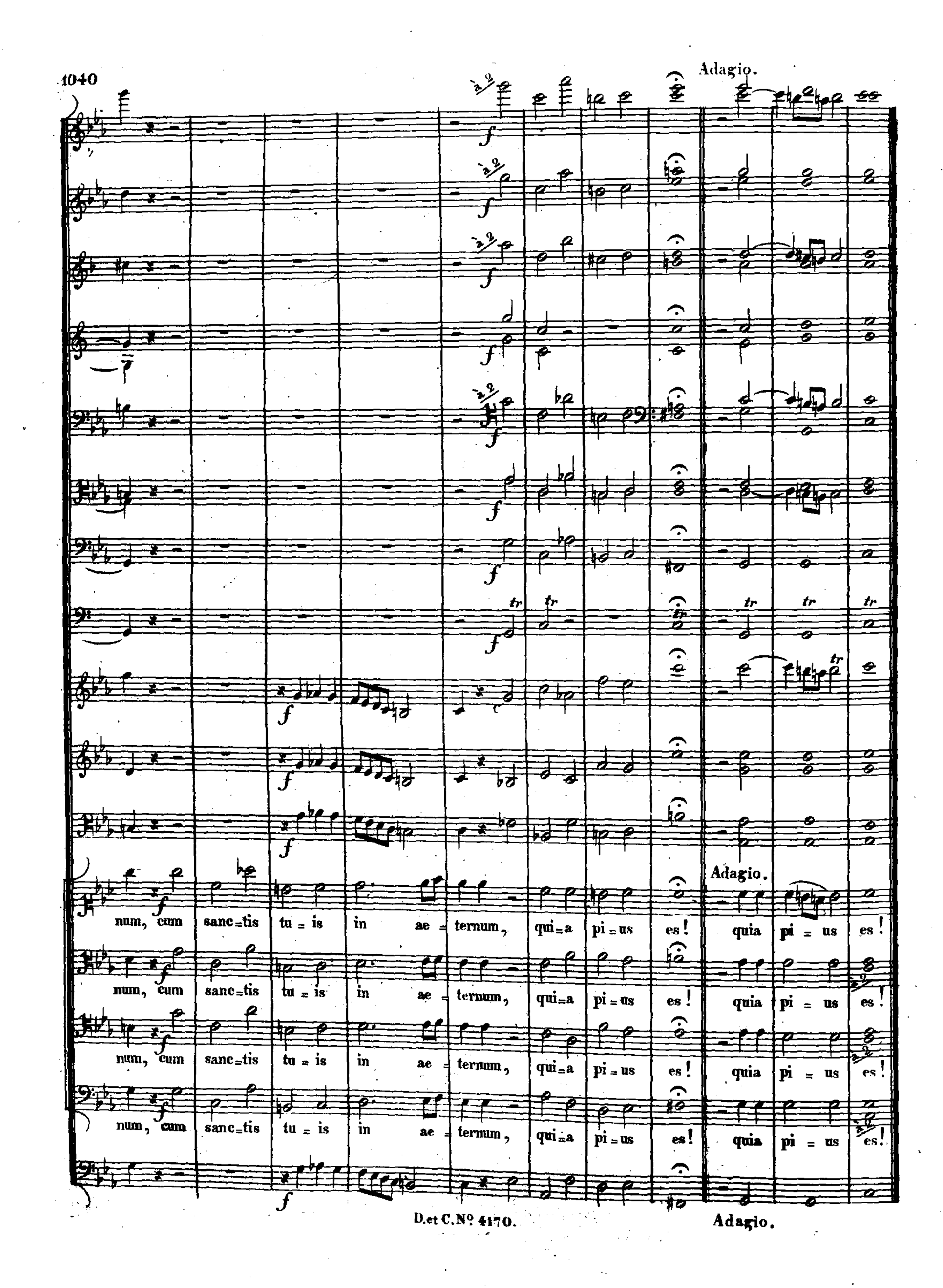

a 2
a 2
a 2
a 2
tr
tr
tr
num, cum sanc tis tuis in aeter num, cum sanc tis tu is
ter num, cum sanctis tu is in aeter num, cum sanctis tu is
ter num, cum sanctis tu is in ae ter num,
ter num, cum sanctis tu is in ae ter num, cum sanctis



tr
tr
in ae ter = = = = num, cum sanctis tuis in ae = ter = = = = = num,
in ae = ter = = num, cum sanc=tis tu = is in ae = ter = = = . num,
cum sanc = tis, sanctis tu = is, cum sanctis tuis in ae = ter = = = num, in ae = ter = num,
tuis in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = = ter = = = num, in ae = ter = num, cum


a 2
a 2
a 2
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = num, cum sanctis tu = is in ae =
cum sanctis tuis in aeter = num, cum sanctis tu = is in ae=ternum,
cum sanctis tuis in ae = ter = num, cum sanctis tuis in ae = ter = num, cum sanctis
sanctis tuis in ae = ternum, in ae = ter = num, in ae = ter = num, cum sanctis


tr
ter = = num, in ae = ter = = = = = = = = = = num, cum sanctis tuis in ae = ter = =
in aeter = = = = num, cum sanctis tu = is, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = =
tuis in ae = ternum, cum sanctis tu = is in aeter = = = = = = num, cum sanctis tuis in ae = ter = =
tuis in ae = ternum, in ae = ter = = = = = = = = = = = = = =


Adagio.
Adagio.
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
Adagio.

Cette manière de tripler une fugue peut s'employer de temps en temps pour annoncer et pour terminer avec beaucoup d'éclat un grand ouvrage, ou pour exprimer une situation forte, et lorsqu'on accompagne un chœur *très nombreux*. Mais il faut se garder d'en faire un usage fréquent, si l'on ne veut pas convertir la musique vocale en une symphonie.

Diese Art, eine Fuge zu verdreifachen, kann bisweilen angewendet werden, um irgend ein grosses Tonwerk mit grossem Glanze zu beginnen oder zu schliessen, oder um eine ergreifende, kräftige Situation auszudrücken, und wenn man einen *sehr stark besetzten* Vocalchor begleitet. Aber man muss sich hüten, davon einen allzu häufigen Gebrauch zu machen, weñ man die Vocalmusik nicht in eine Sinfonie umgestalten will.

Cinquième manière.

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre entier, les instrumens à vent, au lieu de tripler la fugue, peuvent être traités d'une manière particulière. Dans ce cas on les emploie plutôt en solo qu'en masse: par ce moyen on varie, ou nuance davantage les effets de la fugue. On trouvera plus tard deux exemples où les instrumens à vent accompagnent la fugue de cette manière, (voyez les morceaux pages 1061 et 1073, ainsi que la remarque indiquée par NB, page 1079.

Fünfte Art.

Wenn man die Vocalfuge mit dem ganzen Orchester begleitet, so können die Blasinstrumente, anstatt die Fuge zu verdreifachen, auf eine besondere Art behandelt werden. In diesem Falle gebraucht man sie mehr als Solo, wie als Masse: durch dieses Mittel kann man die Wirkungen der Fuge mehr variren und abwechselnder machen. Später wird man zwei Beispiele finden, wo die Blasinstrumente die Fuge auf diese Art begleiten. (Man sehe die Beispiele Seite 1061 und 1073, so wie die Anmerkung unter dem Zeichen: NB: Seite 1079.

IV.

DE LA FUGUE À TROIS OCTAVES.

On peut créer une fugue à quatre parties, dont chacune s'exécuterait par une masse, mais de manière à ce que chaque partie de la fugue soit triple, *à trois octaves différentes*. Cette proposition est tout à fait nouvelle, et susceptible d'un très grand effet.

D'apres cette proposition on fera une fugue simple à quatre parties réelles. Chaque partie de cette fugue sera triplée à trois octaves différentes comme il suit:

1ère PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1°) par les flutes, 2°) par les haut-bois, octave plus bas et 3°) par les clarinettes, deux octaves plus bas.

2de PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1°) par les premiers violons, 2°) par les seconds violons, octave plus bas, et 3°) par les altos, deux octaves plus bas.

3ème PARTIE DE LA FUGUE; elle sera exécutée 1°) par les sopranos, 2°) par les contre-altos et les tenors, octave plus bas, 3°) par les basse-tailles, deux octaves plus bas. On y ajoutera des bassons et une trombonne, pour soutenir les voix et pour assimiler davantage cette troisième partie de la fugue à l'orchestre.

4ème PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1°) par les violoncelles, 2°) par les contre-basses, octave plus bas, et 3°) par l'orgue dont la pédale a un registre de trente deux pieds, par conséquent deux octaves plus bas.

Voici l'exemple sur cette combinaison nouvelle:

IV.

VON DER FUGE IN DREI OCTAVEN.

Man kann eine 4-stimmige Fuge componiren, wovon jede Stimme durch eine Masse ausgeführt wird, aber dergestalt, dass jede Stimme der Fuge dreifach, nähmlich *in drei verschiedenen Octaven* gesetzt sey. Diese Aufgabe ist völlig neu, und einer sehr grossen Wirkung fähig.

Nach dieser Angabe macht man eine einfache Fuge von 4 wesentlichen Stimmen. Jede Stimme dieser Fuge wird in drei verschiedenen Octaven auf folgende Art verdreifacht:

1te STIMME DER FUGE: sie wird ausgeführt 1tens) durch die Flöten; 2tens) durch die Oboen, um eine Octave tiefer; 3tens) durch die Clarinetten, um zwei Octaven tiefer.

2te STIMME DER FUGE: sie wird ausgeführt 1tens) durch die ersten Violinen; 2tens) durch die 2ten Violinen, um eine Octave tiefer; 3tens) durch die Violen, um zwei Octaven tiefer.

3te STIMME DER FUGE: sie wird ausgeführt 1tens) durch die Soprane; 2tens) durch die Altstimmen und die Tenore, beide um eine Octave tiefer; 3tens) durch die Singbässe, um 2 Octaven tiefer. Man fügt hier Fagotte und eine Posaune bei, um die Stimmen zu unterstützen, und die Kraft derselben dem Orchester gleicher zu stellen.

4te STIMME DER FUGE: wird ausgeführt 1tens) durch die Violoncells; 2tens) durch die Contrabässe, um eine Octave tiefer; 3tens) und durch die Orgel, deren Pedal 32 Fuss Tiefe hat, also um 2 Octaven tiefer.

Hier das Beispiel dieser neuen Zusammenstellung:

Fugue à trois octaves. | Fuge in drei Octaven.

Lento e Maestoso. ♩ = M. 50.

Flûtes. Flöten.

Haut-bois. Oboen.

Clarinettes en Si. Clarinetten in B.

Bassons et une Trombonne. Fagotte und eine Posaune.

1ers Violons. 1ten Violinen.

2ds Violons. 2ten Violinen.

Altos. Violen.

Sopranos. Soprane.

Contre-altos. Alte.

Tenores. Tenore.

Basse-tailles. Bässe.

Cors en Ut, ajoutés. Beigefügte Hörner in C.
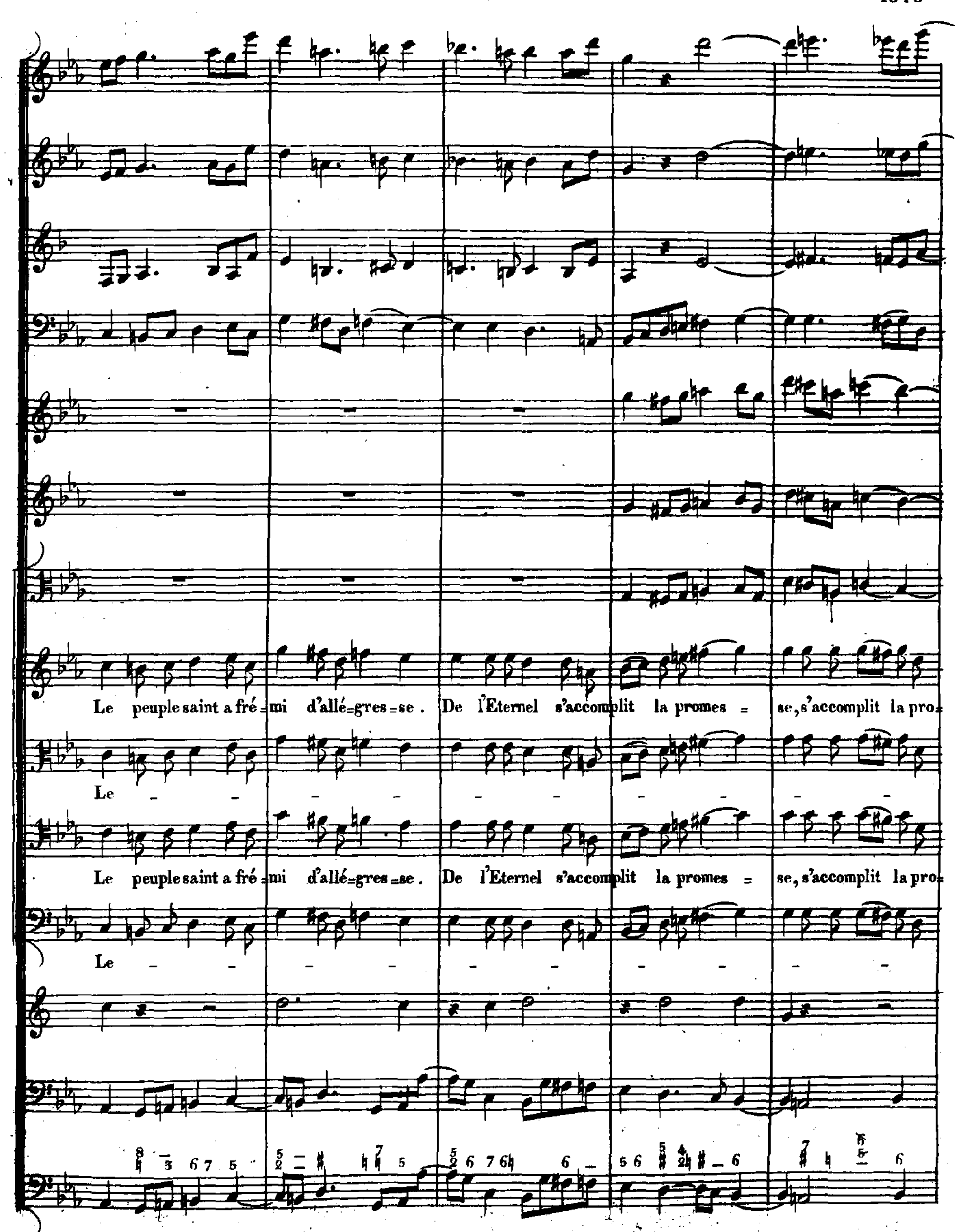
à due.

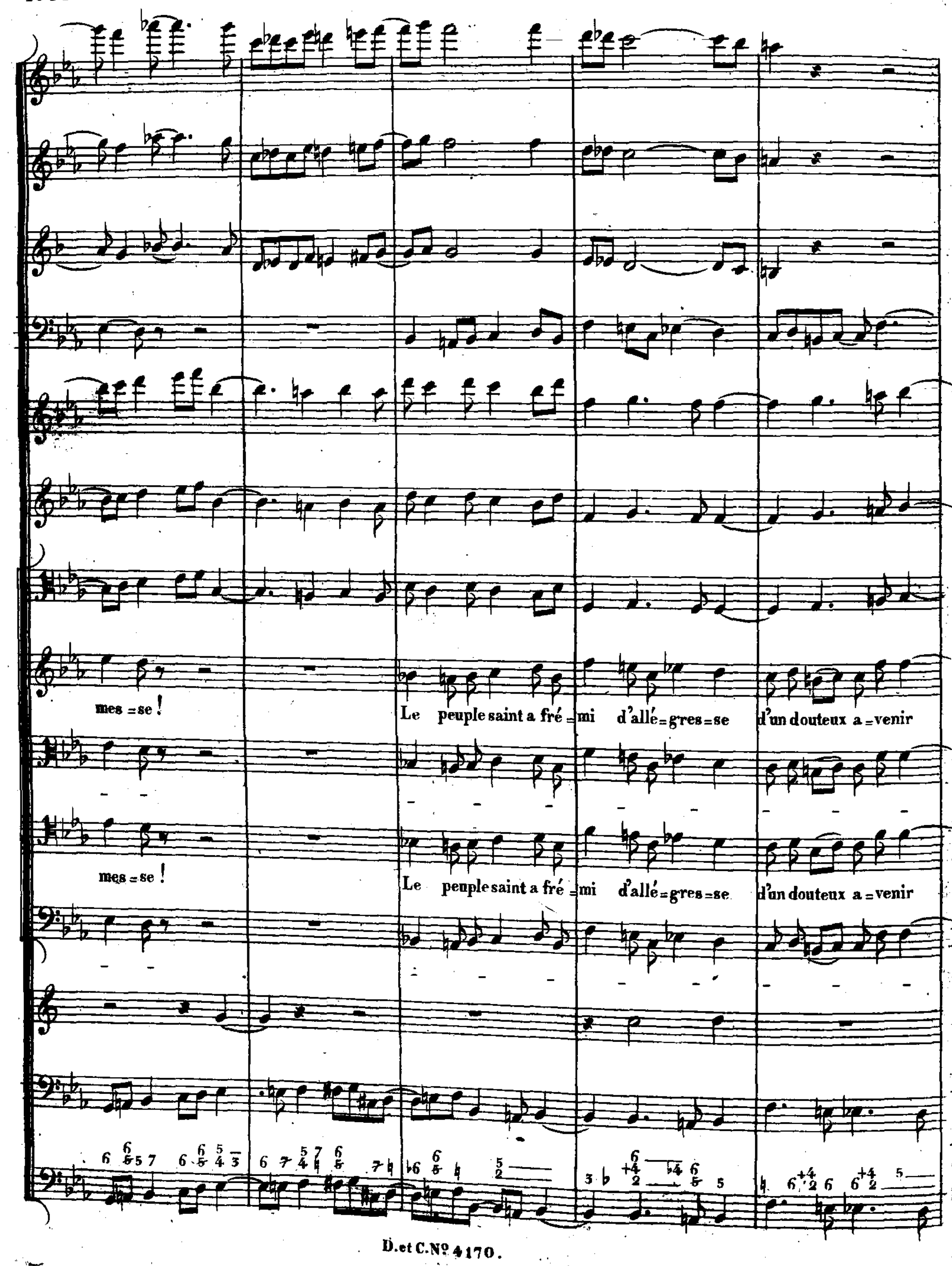
Violonc: et Contre-basses. Violonc: und Contrabässe.

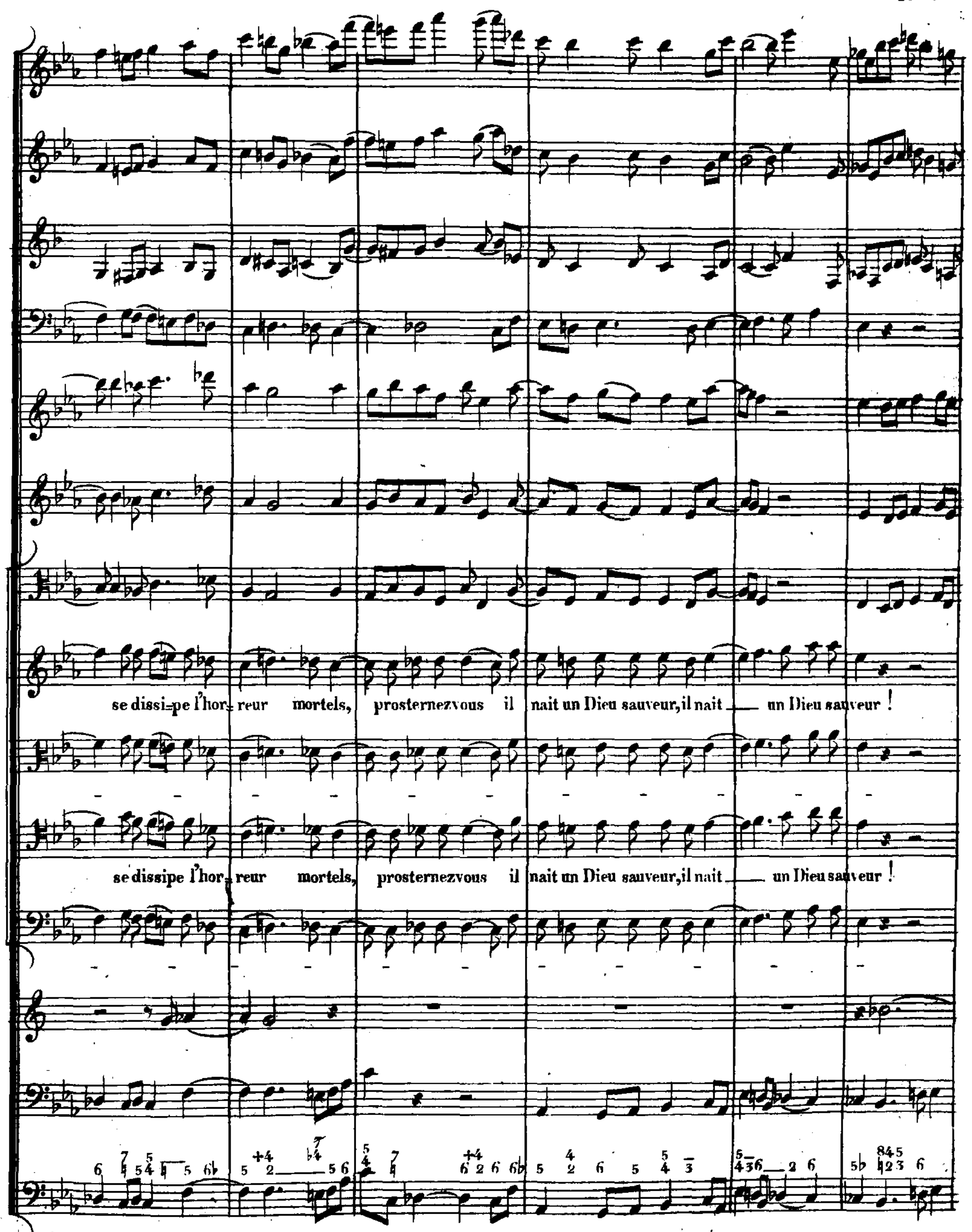
Orgue. Orgel.

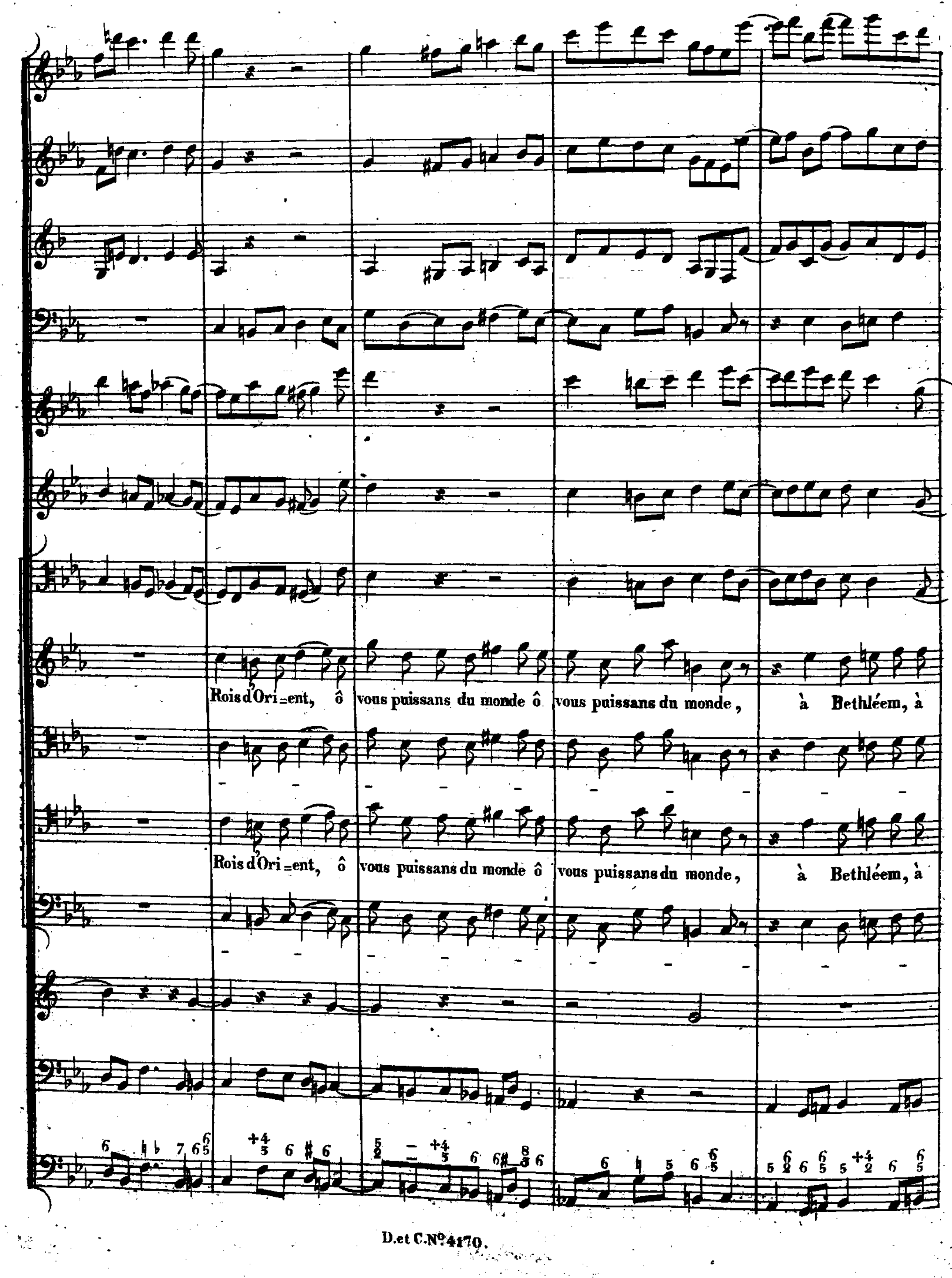
Tasto solo.
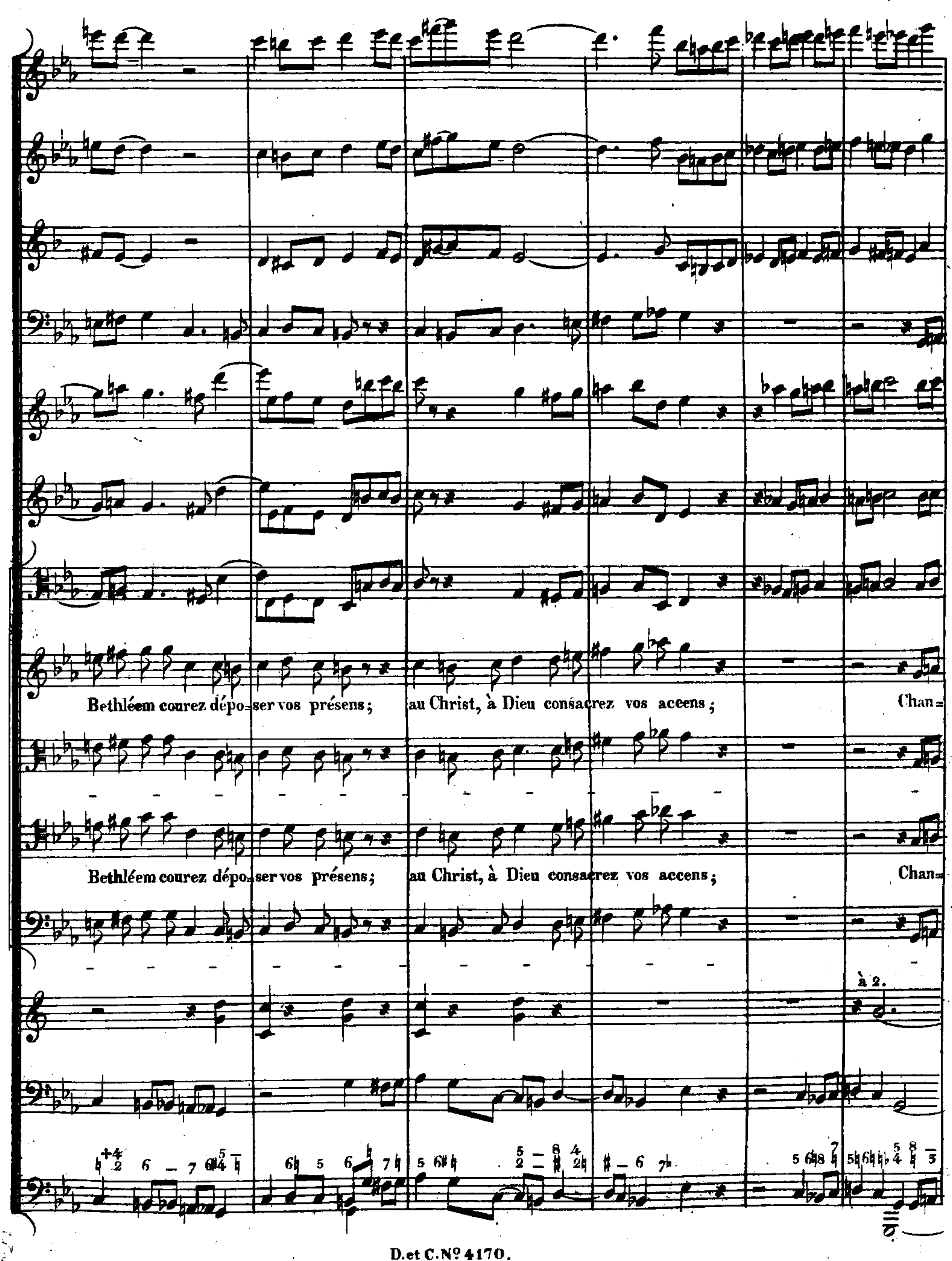
mf


Le peuple saint a fré=mi d'allé=gres=se. De l'Eternel s'accomplit la promes = se, s'accomplit la pro=
Le
Le peuple saint a fré=mi d'allé=gres=se. De l'Eternel s'accomplit la promes = se, s'accomplit la pro=
Le


mes = se !
Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se d'un douteux a = venir
mes = se !
Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se d'un douteux a = venir

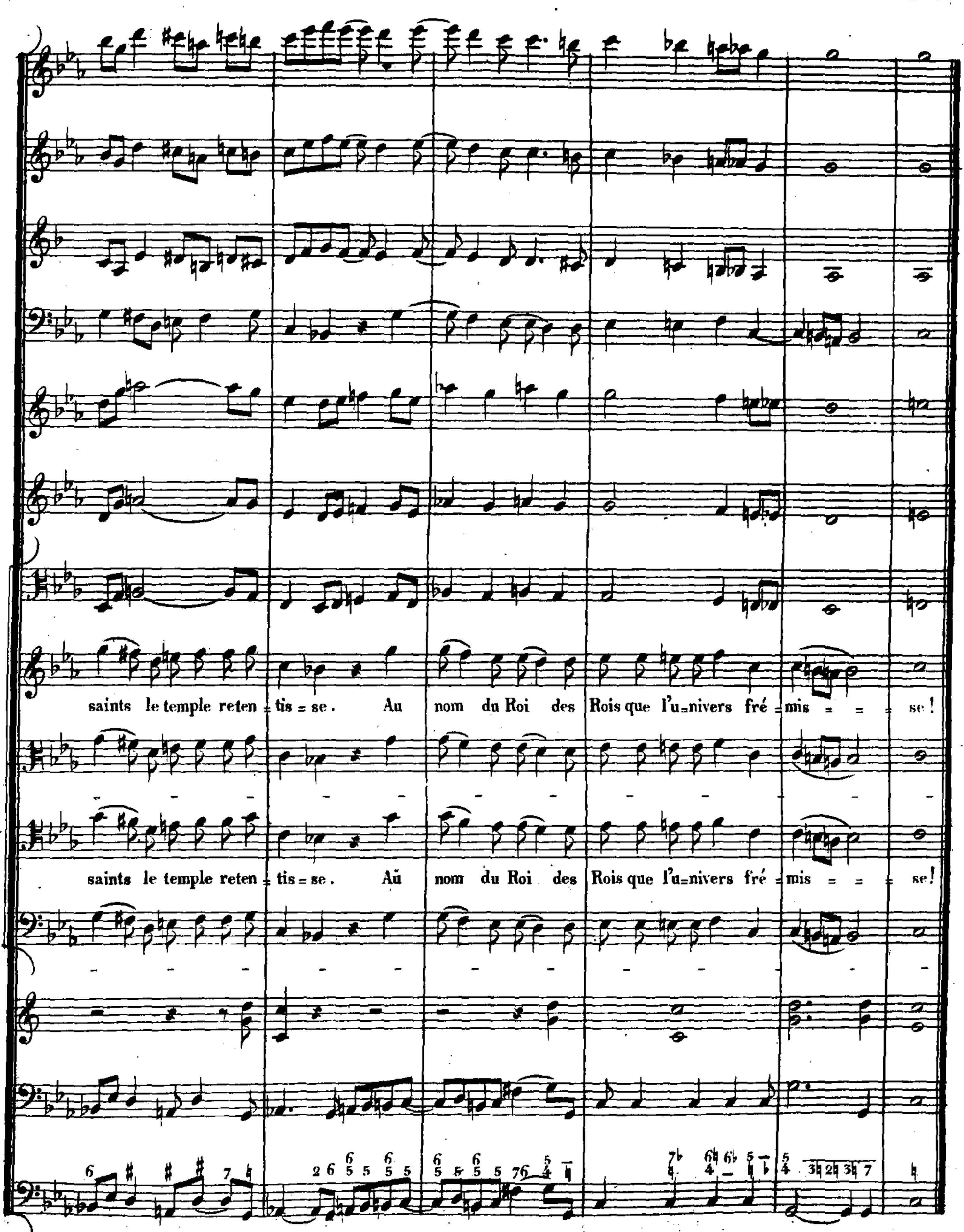

se dissipe l'hor reur mortels, prosternezvous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sauveur !
se dissipe l'hor reur mortels, prosternezvous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sauveur !


Rois d'Ori=ent, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à
Rois d'Ori=ent, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à


Bethléem courez dépo- ser vos présens; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan-
Bethléem courez dépo- ser vos présens; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan-
à 2.

tez: honneur, — honneur à la vier-ge fé-con-de! fai-tes fu-mer l'encens! que de canti-ques

tez: honneur, — honneur à la vier-ge fé-con-de! fai-tes fu-mer l'encens! que de canti-ques



saints le temple reten - tis - se. Au nom du Roi des Rois que l'u-nivers fré - mis - - - se!
saints le temple reten - tis - se. Aŭ nom du Roi des Rois que l'u-nivers fré - mis - - - se!

Pour faire une fugue à trois octaves, il y a des précautions à prendre et des difficultés d'un genre nouveau à vaincre. En créant la fugue, il faut l'écrire d'abord sur deux clefs d'ut 3e ligne et sur deux clefs de fa 4e ligne. La première clef d'ut représentera les instrumens à vent (flutes, hautbois et clarinettes;) la seconde représentera les instrumens à cordes (les violons et les altos.) La première clef de fa sera destinée aux voix, et la seconde aux basses de l'orchestre, p: e:

1ère partie Flutes, hautbois et clarinettes.

2de partie Violons et altos.

3ème partie Les voix et les bassons.

4ème partie Violoncelles, contre-basses et l'orgue.

On se représentera chaque note placée sur la première, la seconde et la troisième partie en 3 octaves différentes. P: e:

ce qui equivaut à et ce qui equivaut à

Si les clarinettes sont en UT, on ne peut pas descendre plus bas sur la première portée que jusqu'au MI suivant: parce que c'est la note la plus grave sur cette clarinette. Si elles sont en SI♭, on peut descendre jusqu'au RÉ, et si elles sont en LA, on peut descendre jusqu'à l'UT♯ Mais dans tous les cas on ne peut pas monter sur cette partie plus haut que le LA suivant: à cause des flutes qui ne montent pas plus haut dans l'orchestre qu'au LA suivant:

Sur la 2de portée on peut descendre jusqu'à l'UT: parce que les altos descendent jusqu'à cette note. Mais il ne faut pas y monter plus haut qu'au FA suivant: note qui, étant doublée deux octaves plus haut par les premiers violons, répond au FA suivant: qui est à peu près la plus haute que l'on donne aux violons de l'orchestre.

Sur la 3ème portée, consacrée aux voix, il faut se tenir dans les limites de la neuvième suivante: sans quoi les basses-tailles et les contre-altos descendraient trop bas, et les tenors et les sopranos monteraient trop haut. Il faut même employer rarement ces deux notes: il vaut mieux se renfermer le plus souvent possible dans les limites suivantes:

Um eine 3-octavige Fuge zu machen, hat man manche Vorsicht zu beobachten, und Schwierigkeiten von ganz neuer Art zu überwinden. Beim Erfinden der Fuge muss man sie anfangs auf 2 Schlüsseln schreiben, nähmlich 2 Stimmen im Alt- und 2 Stimmen im Bassschlüssel. Der erste Altschlüssel stellt die Blasinstrumente (Flöten, Oboen und Clarinette) vor; der zweite ist für die Saiteninstrumente (die Violinen und Violen) bestimt. Der erste Bassschlüssel gehört den Vocalstimmen an, und der zweite Bassschlüssel den Orchesterbässen, z: B:

1te Stime Flöten, Oboen und Clarinette.

2te Stime Violinen und Violen.

3te Stime Die Vocalstimmen und die Fagotte.

4te Stime Violoncells, Contrabässe und die Orgel.

Man stellt sich jede Note in den drei oberen Stimen in drei verschiedenen Octaven verdreifacht vor. Z: B:

ist so viel als und so viel als

Wen die C-Clarinetten gebraucht werden, so kan man auf der obern Zeile nicht tiefer hinab steigen als bis zum folgenden E , weil dieses die tiefste Note der Clarinette ist. Sind die Clarinetten in B, so kann man bis D, und sind sie in A, so kann man bis zum Cis hinab steigen. Aber in allen Fällen kan man in dieser Stimme nicht höher steigen als bis zu dem nachfolgenden A: weil die Flöten im Orchester nicht höher als bis zum folgenden A: gehen.

Auf der 2ten Zeile (von oben) kan man bis zu dem C hinabgehen, weil die Violen (Bratschen) so weit abwärts gehen. Aber man darf da nicht höher steigen, als zum folgenden F: weil diese Note, um 2 Octaven höher verdoppelt, die ersten Violinen bis zum folgenden F: steigen macht, was ungefähr die höchste Note ist, die man den Orchester-Violinen geben kan.

Auf der 3ten Zeile, welche den Vocalstimmen bestimmt ist, muss man sich in den Grenzen der folgenden None halten : weil sonst die Bässe und die Altos der Gesangstimmen zu tief hinab, und die Tenore und Soprane zu hoch hinauf singen müssten. Man muss selbst diese zwei Noten selten anwenden: es ist besser sich in den Grenzen von zu

sans quoi les voix chanteraient trop dans leurs cordes extrêmes, ce qui serait un vice.

Comme les parties de ces trois portées se croisent sans cesse, il faut y éviter des quartes consécutives, sans quoi l'on s'expose à autant de quintes défendues qui, étant rendues par des masses aussi fortes, deviendraient insupportables.

Quant à la quatrième portée, il ne faut pas y descendre plus bas qu'au SOL: [musical notation] à cause des contre-basses qui, généralement, ne descendent pas plus bas. Mais ce SOL correspond sur cet instrument au SOL suivant: [musical notation]

Comme cette quatrième portée doit servir de *véritable basse à la fugue*, il faut faire attention que les basses-tailles et les altos d'orchestre ne se croisent pas avec les contre-basses. Quand la 4e portée compte des pauses, la 3e portée, c'est à dire les basses-tailles et les bassons font la basse de la 1ère et de la 2de portée. Dans ce cas il ne faut pas croiser les altos avec les basses-tailles.

Quant à l'exécution de ce morceau, il est essentiel que les masses soient en proportion: en augmentant les voix, il faut augmenter tous les instrumens, et vice versa. Voici approximativement un tableau de proportion à ce sujet:

No 1. 12 à 16 voix avec 2 bassons. 2 Flutes, 2 hautbois, et 2 clarinettes. 8 Violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contre-basses et 2 cors.(*) C'est le nombre des voix et des instrumens le moins grand pour l'exécution de ce morceau.

No 2. 20 à 24 voix avec 2 ou 3 bassons. 3 Flutes, 3 hautbois et 3 clarinettes. 12 Violons, 4 altos, 3 ou 4 violoncelles, 4 contre-basses, ou au moins 3. 2 ou 4 cors.

No 3. 32 à 40 voix avec 3 bassons et une trombone. 4 Flutes, 4 hautbois et 4 clarinettes. 12 Violons et 4 altos. 4 Violoncelles, 5 à 6 contre-basses et 4 cors. L'orgue avec la pédale de trente deux pieds.(**)

Voici encore un exemple d'une fugue à trois octaves, mais dans le mouvement d'allegro:

(*) On peut se passer à la rigueur de l'orgue, pourvu que les basses (qui dans ce cas n'exécuteraient qu'en deux octaves la quatrième partie de la fugue) soyent suffisamment fortifiées.

(**) Les orgues qui ont un registre de trente deux pieds sont fort rares: mais on peut bien se servir aussi d'un orgue de seize pieds pour fortifier les basses, c'est à dire la quatrième partie de la fugue.

halten, indem sonst die Vocalstimmen zu sehr in den äussersten Grenzen singen müssten, was ein Fehler ist.

Da die Stimmen dieser drei Zeilen sich ohne Unterlass kreuzen, so muss man nach einander folgende Quarten vermeiden, weil man sonst eben so viele verbothene Quinten machen würde, welche, von so starken Massen ausgeführt, unerträglich wären.

Was die vierte Zeile betrifft, so darf man da nicht tiefer, als bis zu dem G: [musical notation] hinabsteigen, weil die Contrabässe gewöhnlich nicht tiefer gehen. Aber dieses G lautet auf dem Contrabass wie das folgende: [musical notation]

Da diese vierte Zeile *den wirklichen Bass der Fuge* bilden soll, so muss man Acht geben, dass die Vocalbässe und die Orchester-Violen sich nicht mit den Contrabässen kreuzen. Wenn die vierte Zeile Pausen hat, so bildet die dritte Zeile, (das heisst die Vocalbässe und die Fagotte) den Bass zur ersten und zweiten Zeile. Jn diesem Falle dürfen sich die Violen nicht mit den Vocalbässen kreuzen.

Jn Betreff der Ausführung dieses Tonstückes, ist es wesentlich, dass die Massen im gleichen Verhältniss zu einander stehen: bei einer Vermehrung der Vocalstimmen, müssen auch alle Jnstrumente vermehrt werden, und umgekehrt. Hier eine beiläufige Verhältnisstabelle hierüber:

No 1. 12 bis 16 Vocalstimmen mit 2 Fagotten. 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Clarinette, 8 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncells, 2 Contrabässe und 2 Hörner.(*) Diess ist die geringste Anzahl der, für dieses Tonstück anzuwendenden Stimen und Jnstrumente.

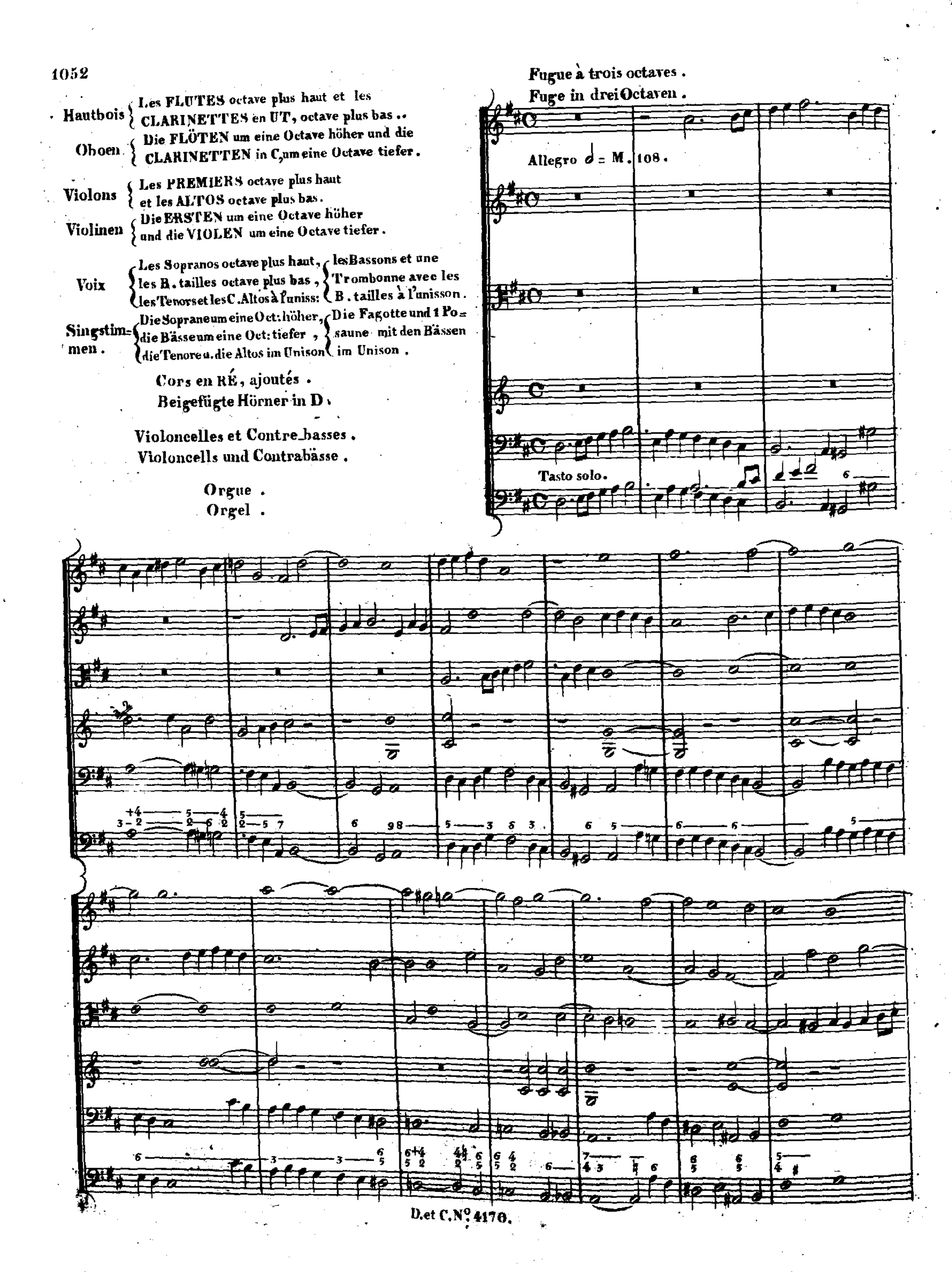
No 2. 20 bis 24 Vocalstimmen mit 2 oder 3 Fagotten, 3 Flöten, 3 Oboen, und 3 Clarinetten, 12 Violinen, 4 Violen, 3 oder 4 Violoncells, 4 Contrabässe (oder wenigstens 3), 2 oder 4 Hörner.

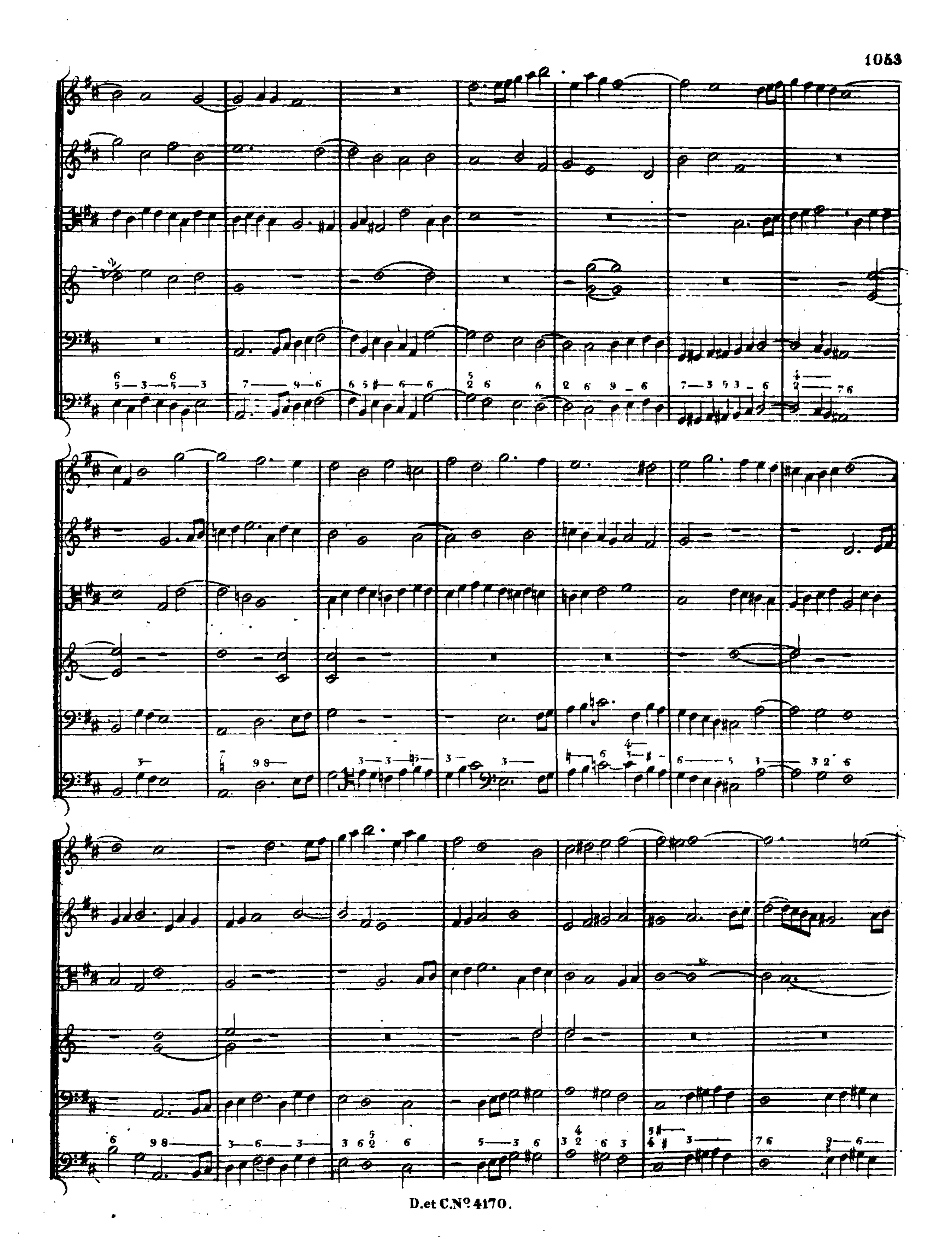
No 3. 32 bis 40 Vocalstimmen mit 3 Fagotten und einer Posaune. 4 Flöten, 4 Oboen, und 4 Clarinetten. 12 Violinen und 4 Violen. 4 Violoncells, 5 bis 6 Contrabässe und 4 Hörner. Die Orgel mit Pedal von 32 Fuss.(**)

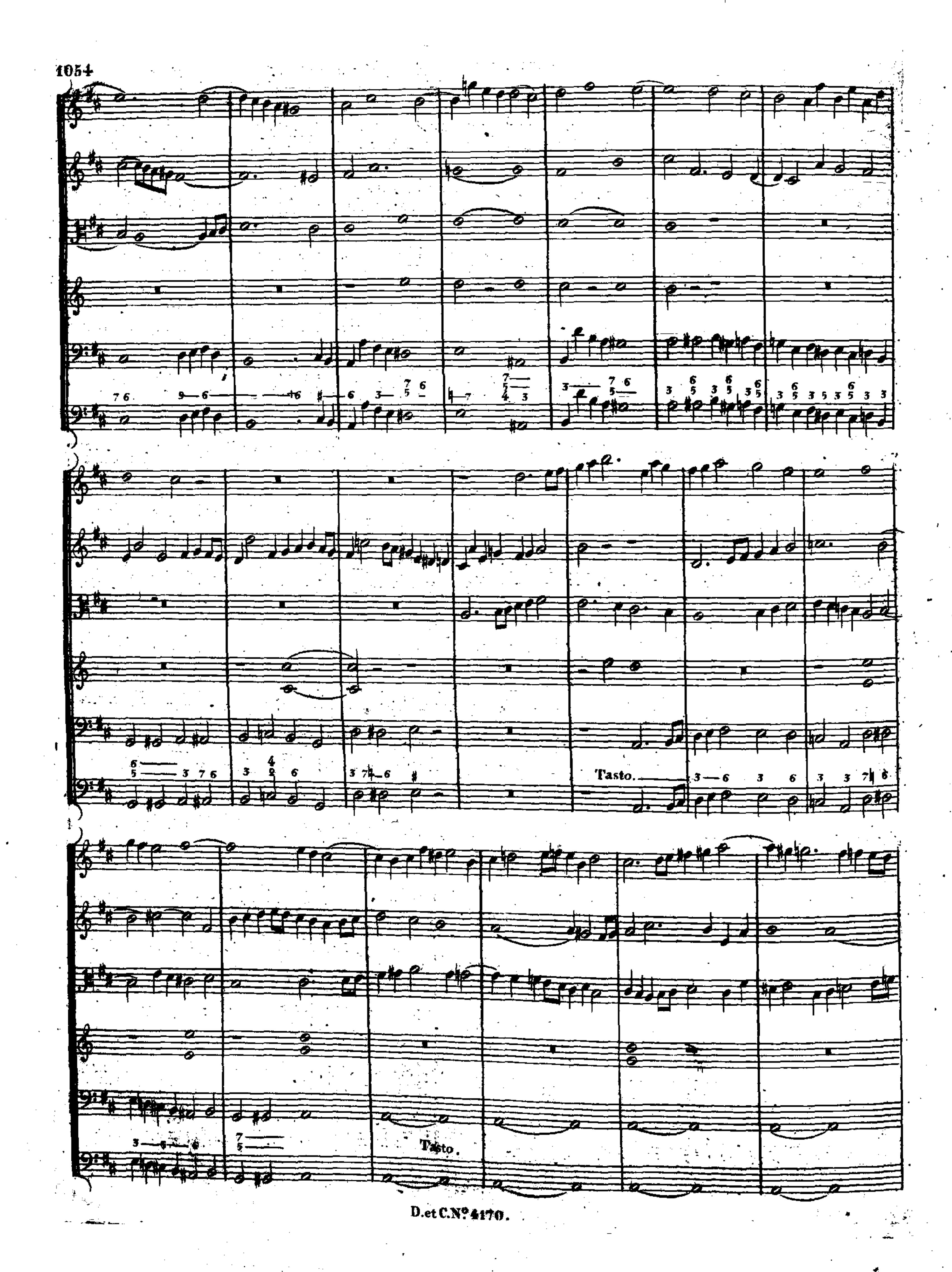
Hier noch ein Beispiel einer Fuge von 3 Octaven, aber in einem Allegro Tempo:
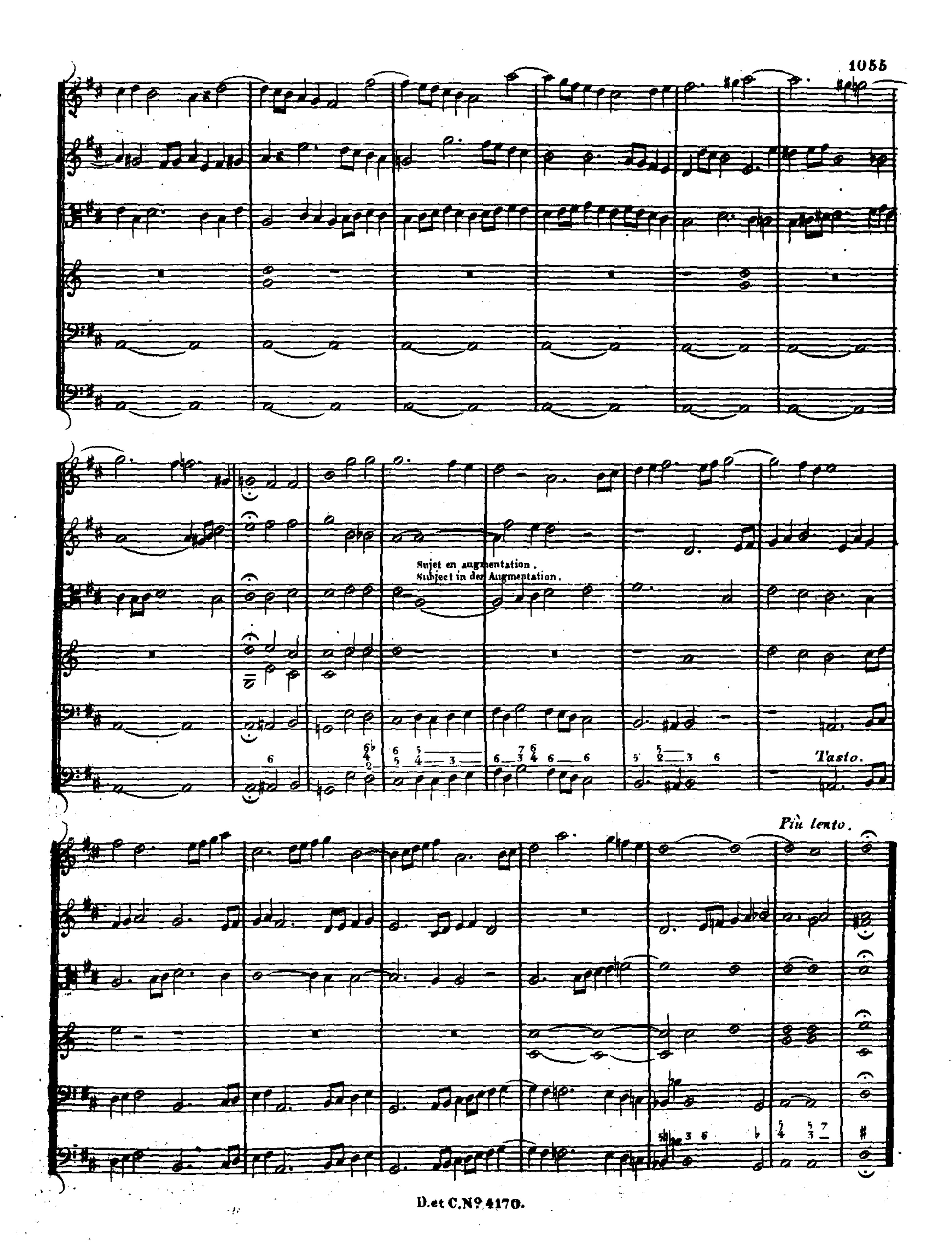
(*) Die Orgel kann man im Nothfall entbehren, vorausgesetzt dass die Bässe, (welche in diesem Falle die vierte Stimme der Fuge nur in zwei Octaven ausführen würden,) hinreichende Verstärkung erhalten.

(**) Die Orgeln mit Registern von 32 Fuss sind sehr selten; aber man kann sich auch wohl einer Orgel von 16 Fuss bedienen, um die Bässe, das heisst die vierte Stimme der Fuge, zu verstärken.


Fugue à trois octaves.
Fuge in drei Octaven.
Hautbois { Les FLUTES octave plus haut et les CLARINETTES en UT, octave plus bas..
Oboen { Die FLÖTEN um eine Octave höher und die CLARINETTEN in C, um eine Octave tiefer.
Violons { Les PREMIERS octave plus haut et les ALTOS octave plus bas.
Violinen { Die ERSTEN um eine Octave höher und die VIOLEN um eine Octave tiefer.
Voix { Les Sopranos octave plus haut, les B. tailles octave plus bas, les Tenors et les C. Altos à l'uniss: { les Bassons et une Trombonne avec les B. tailles à l'unisson.
Singstimmen. { Die Sopraneum eine Oct: höher, die Bässe um eine Oct: tiefer, die Tenore u. die Altos im Unison { Die Fagotte und 1 Posaune mit den Bässen im Unison.
Cors en RÉ, ajoutés.
Beigefügte Hörner in D.
Violoncelles et Contre-basses.
Violoncells und Contrabässe.
Orgue.
Orgel.
Allegro 𝅗𝅥 = M. 108.
Tasto solo.




Tasto.
Tasto.


Sujet en augmentation.
Subject in der Augmentation.
Tasto.
Più lento.

V.

DE LA FUGUE INSTRUMENTALE, ACCOMPAGNANT LES VOIX.

Nous avons fait connaître de combien de manières on pouvait accompagner par l'orchestre une fugue vocale; il nous reste encore à faire voir comment on peut accompagner un chœur ou un air par une fugue instrumentale. Sous ce rapport nous allons analyser les trois exemples suivans:

1er Exemple.

Fugue instrumentale, accompagnant les voix en chœur.
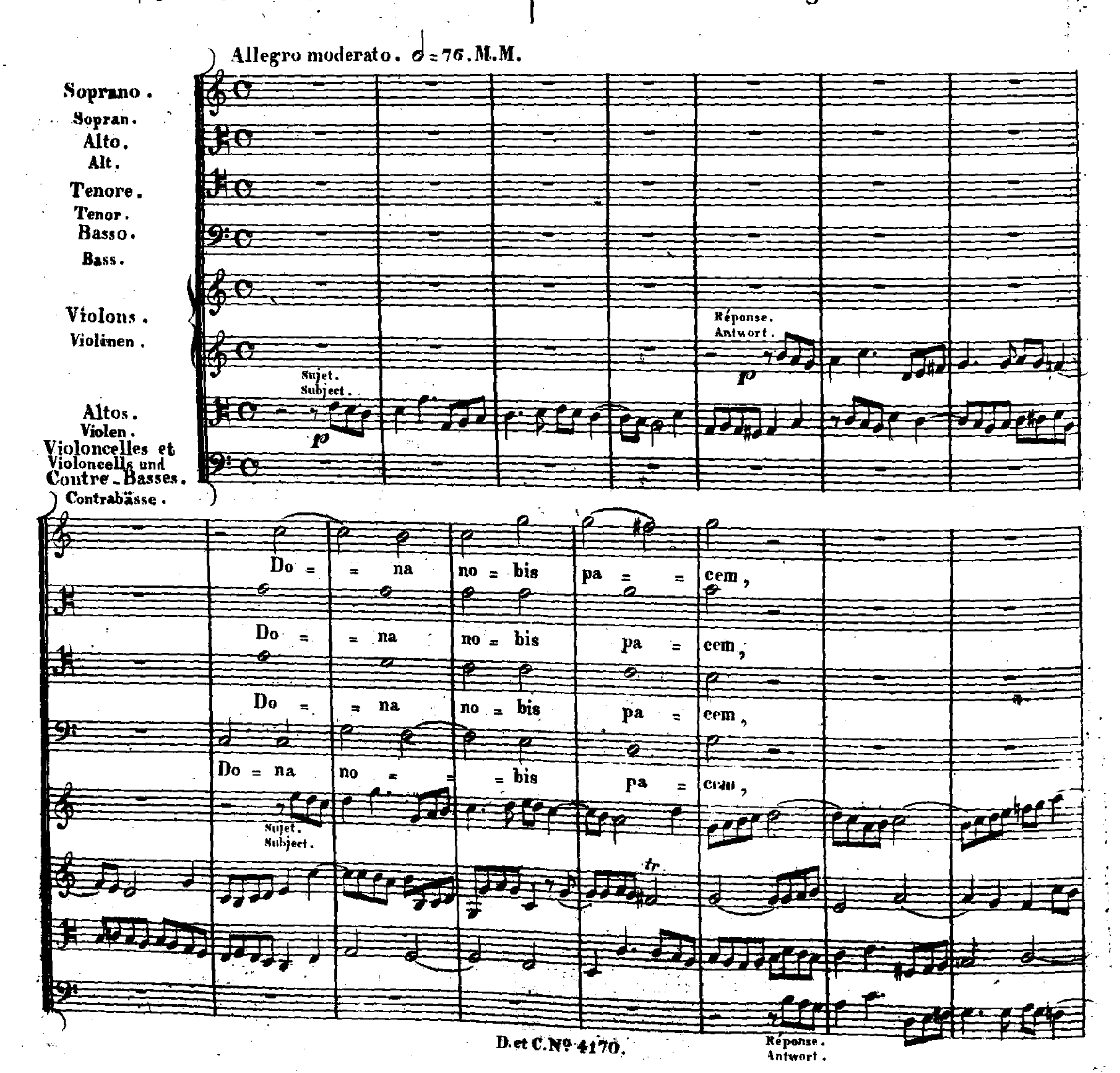
V.

VON DER INSTRUMENTALFUGE, WELCHE MIT VOCALSTIMMEN BEGLEITET WIRD.

Wir haben gezeigt, auf wie viele Arten man eine Vocalfuge durch das Orchester begleiten kann, es bleibt uns nur noch übrig, anschaulich zu machen, wie man einen Chor, oder eine Arie durch eine Instrumentalfuge begleiten könne. In dieser Hinsicht wollen wir folgende drei Beispiele zergliedern:

1tes Beispiel.

Eine Instrumentalfuge, welche einen Vocal-Chor begleitet.



do = = na no = bis pa = = cem,

do = = na no = bis pa = cem,

do = = na no = bis pa = cem,

do = na no = = = bis pa = cem,

Sujet.
Subject.

Sujet.
Subject.

do = = na no = bis pa = = cem,
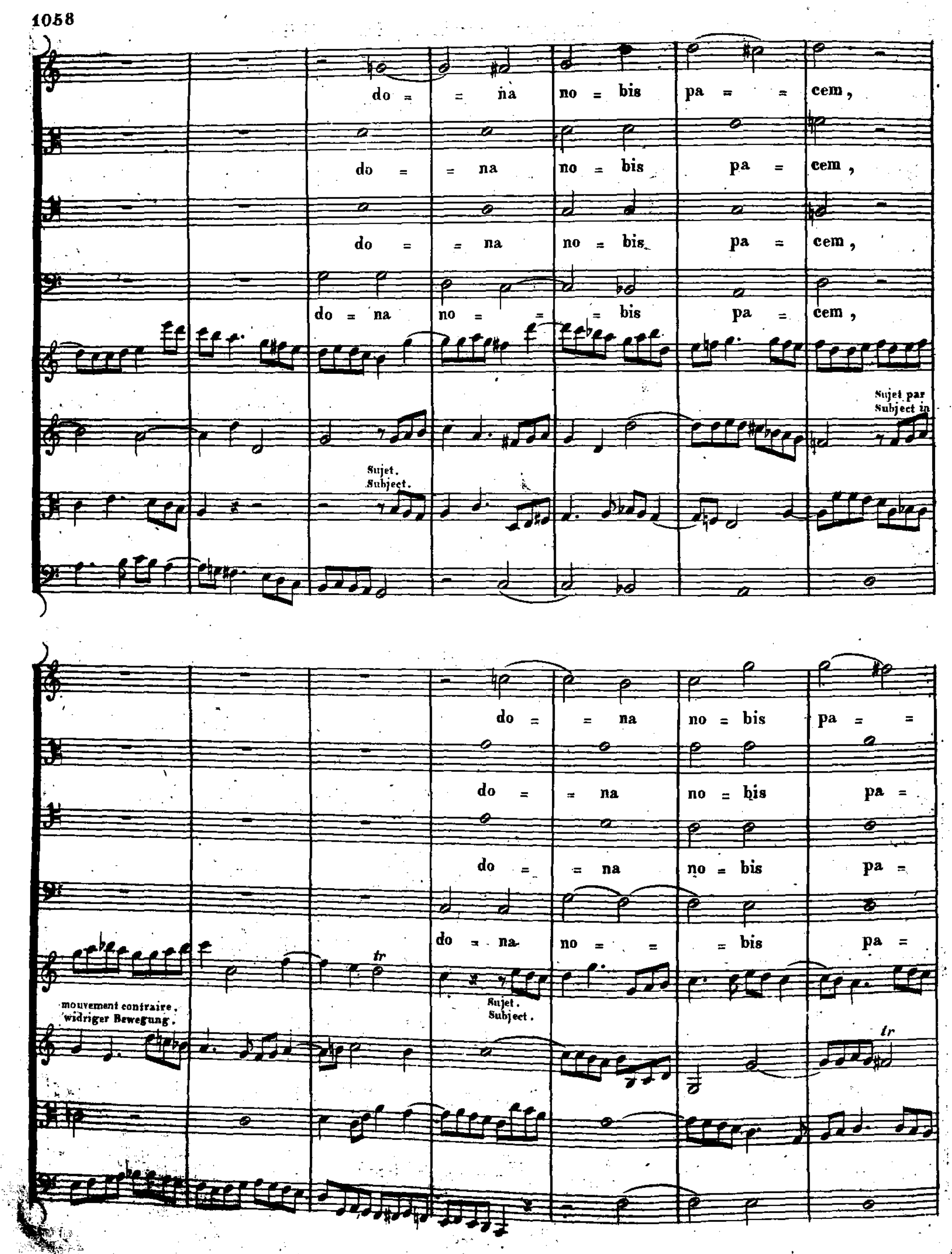
do = = na no = bis pa = cem,

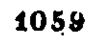
do = = na no = bis pa = cem,

do = na no = = = bis pa = cem,
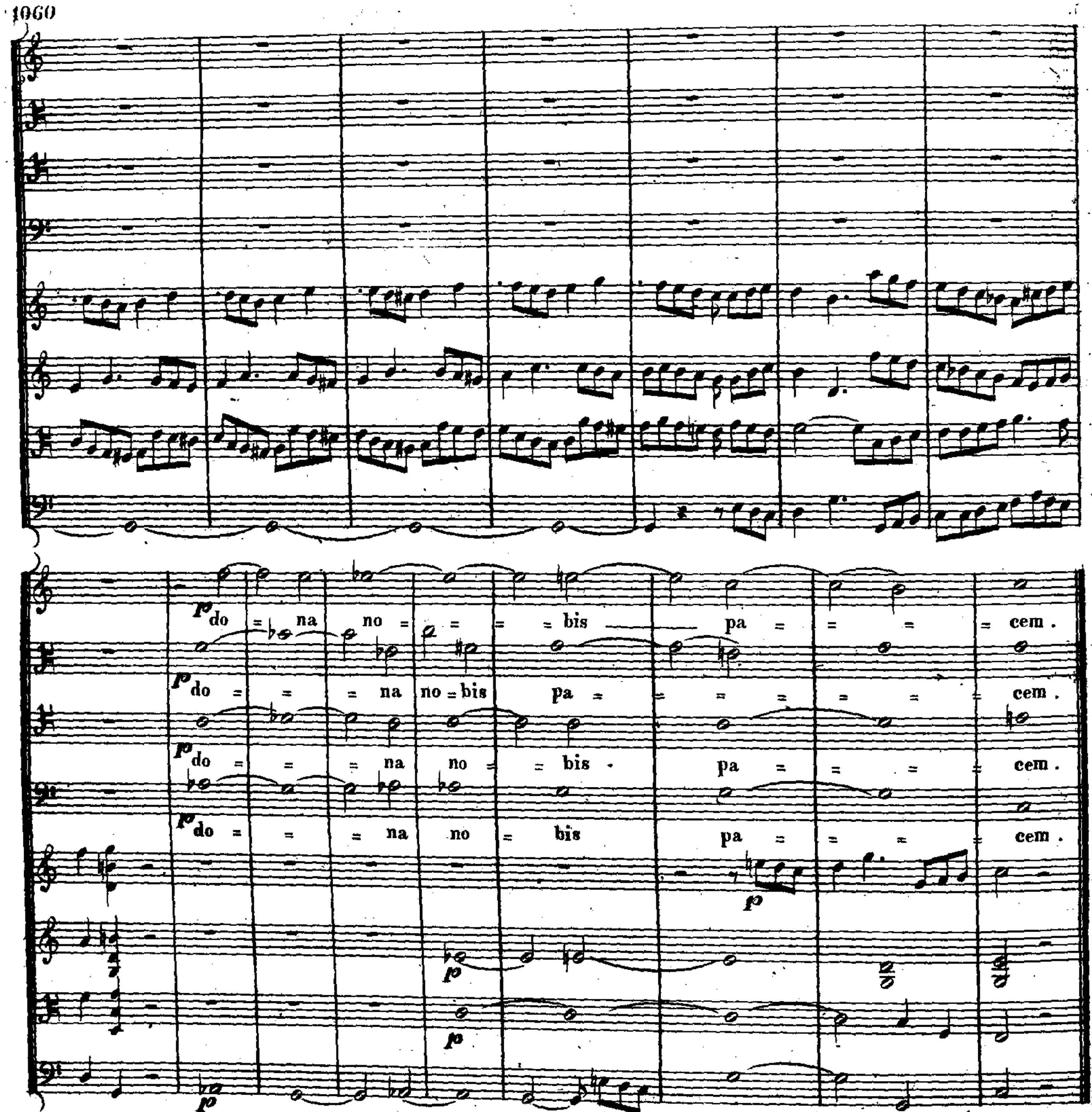
Sujet.
Subject.

Sujet.
Subject.


do = = na no = bis pa = = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = na no = = = bis pa = cem,
Sujet par
Subject in
Sujet.
Subject.
do = = na no = bis pa = =
do = = na no = bis pa =
do = = na no = bis pa =
do = na no = = = bis pa =
tr
mouvement contraire.
widriger Bewegung.
Sujet.
Subject.
tr



cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
pa = = cem,
do = na
no = bis
pa = = cem,
pa = cem,
do = na
no = bis
pa = = cem,
pa = = cem,
do = na
no = bis
pa = = cem,
pa = = cem,
do = na
no = bis
pa = = cem,



L'orchestre exécute une fugue. Le chœur l'accompagne en faisant entendre des phrases harmoniques de distance en distance. Le sujet de la fugue a été créé sur la première de ces phrases, c'est par cette raison qu'elle pouvait être chaque fois accompagnée par le sujet de la fugue.

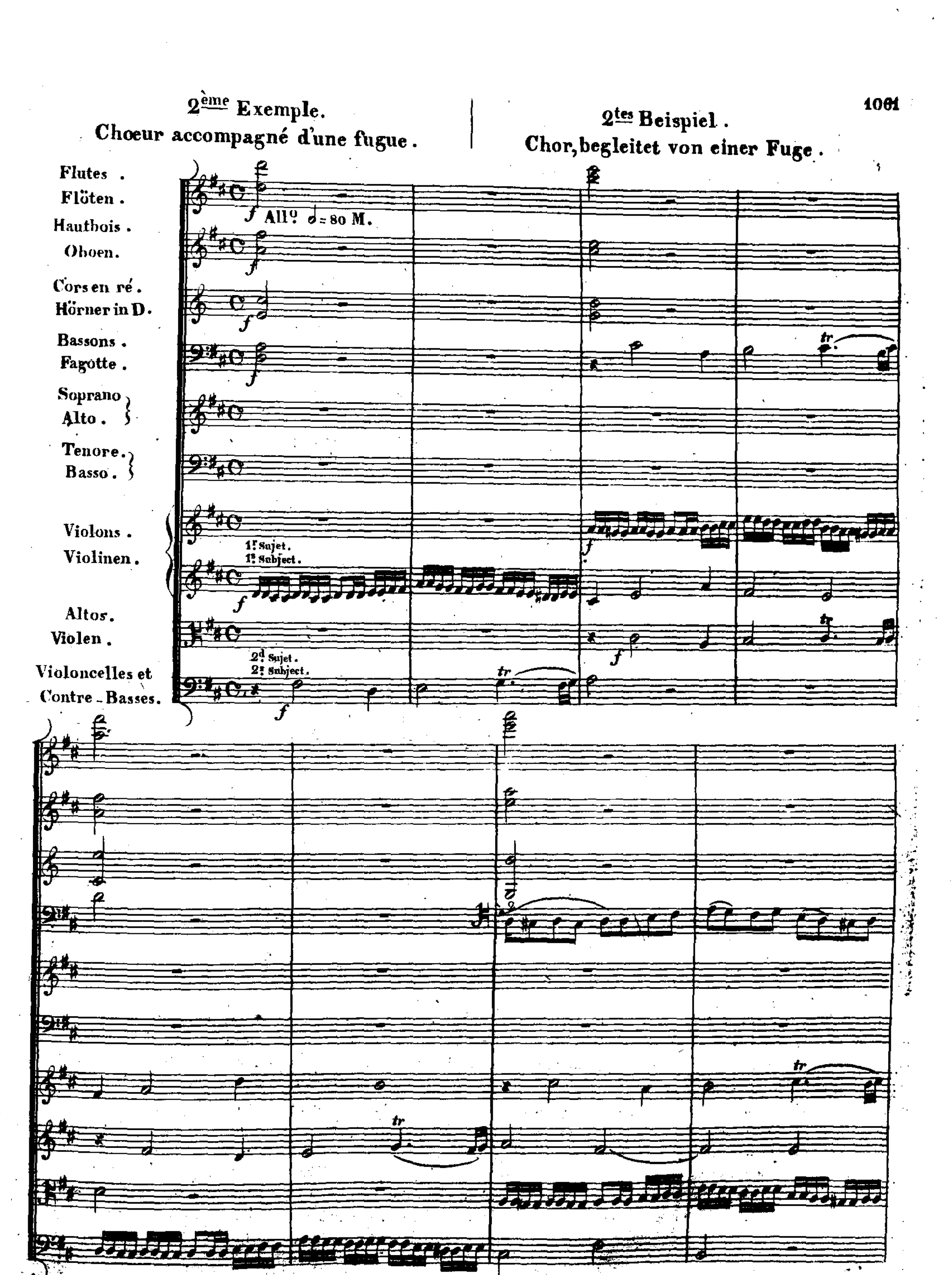
Quand on veut faire une fugue sur des paroles qui se refusent à ce travail, on peut mettre la fugue dans l'orchestre et traiter le chœur à peu prés comme on le voit dans cet exemple. Cette combinaison pourrait trouver place dans la musique théâtrale comme dans la musique d'eglise.

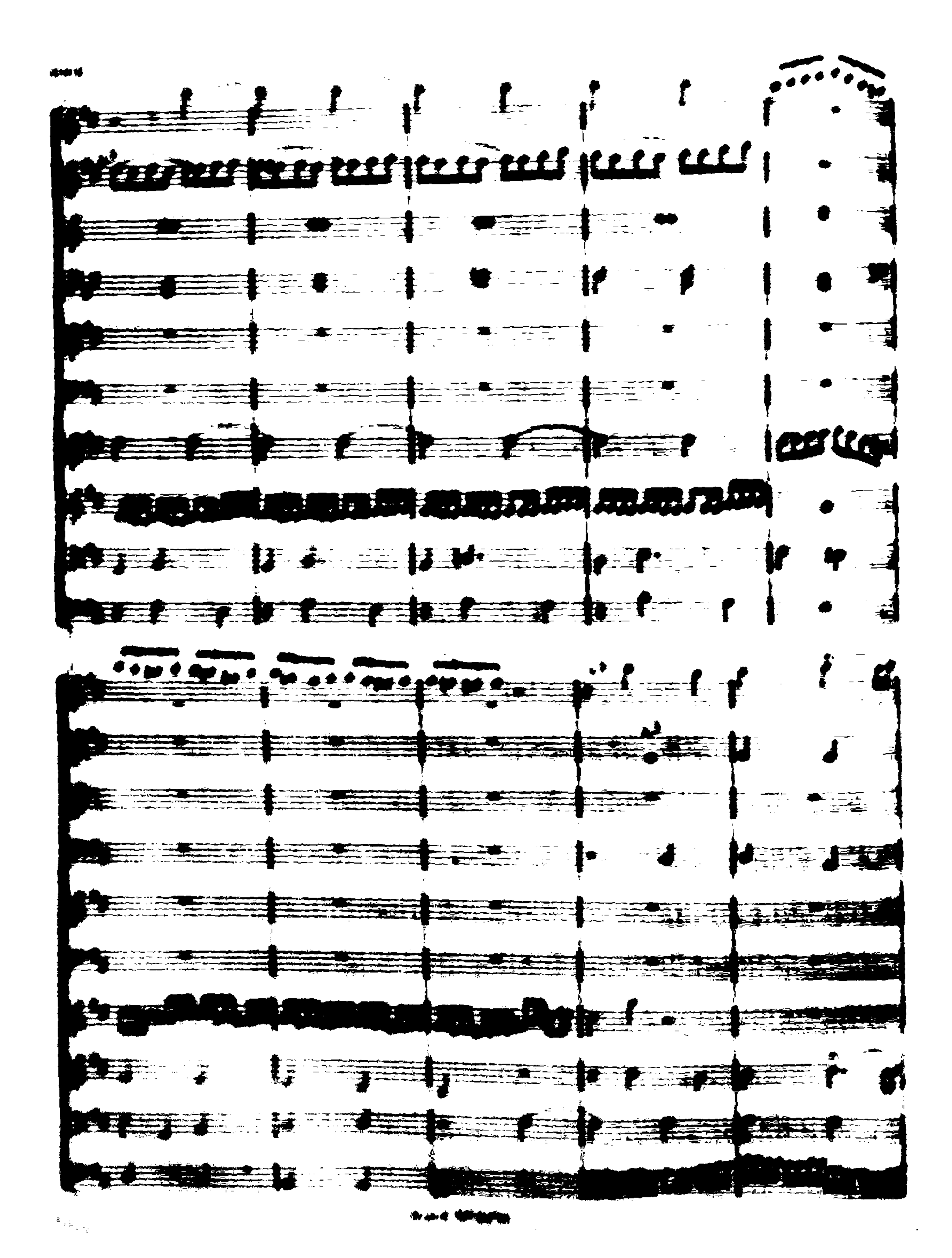
Das Orchester führt eine Fuge aus. Der Chor begleitet es, indem er von Zeit zu Zeit harmonische Phrasen hören lässt. Auf die erste von diesen Phrasen wurde das Subject der Fuge gebildet; aus diesem Grunde konnte die Phrase jedesmal von dem Subject der Fuge begleitet werden.

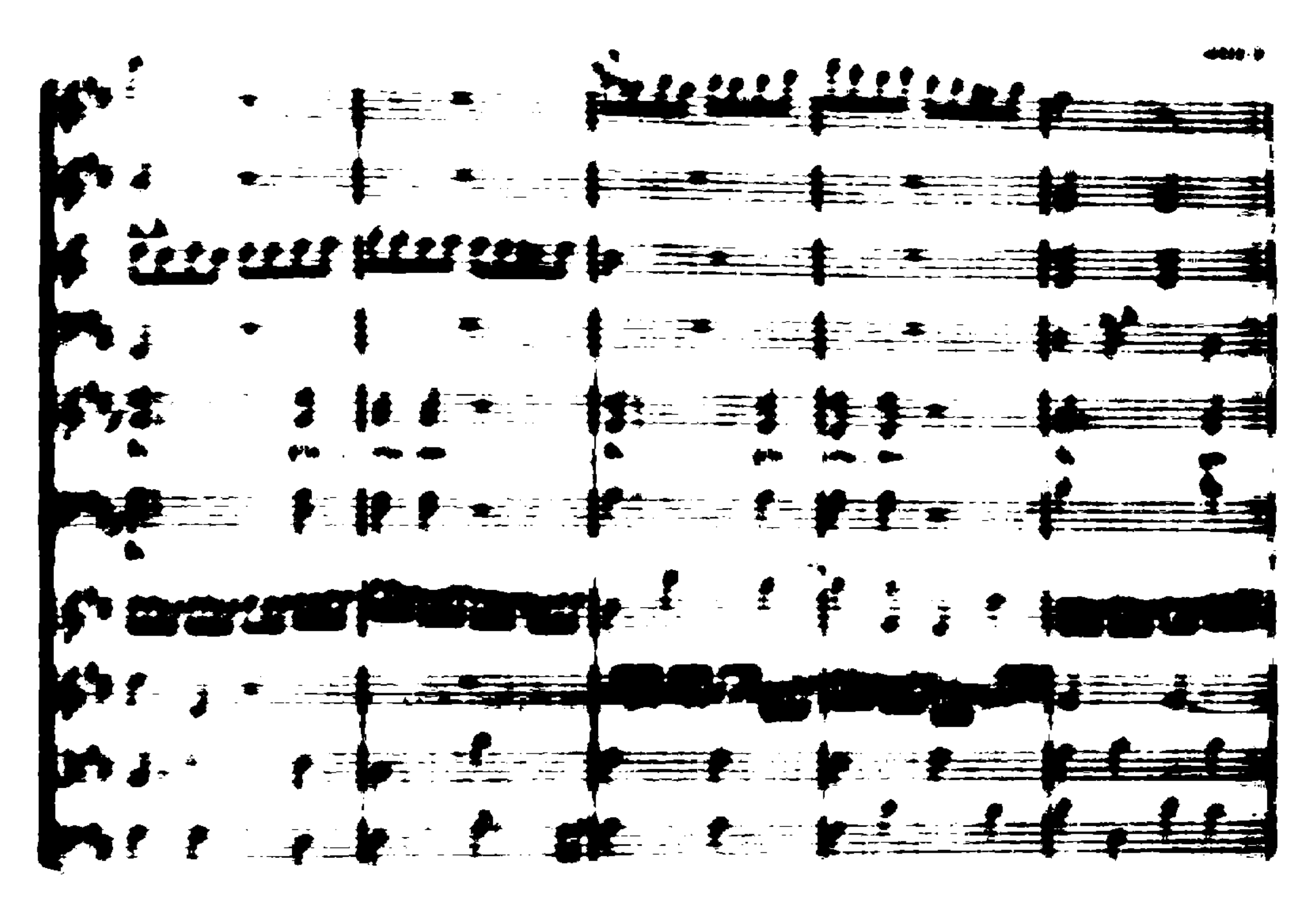
Wenn man eine Fuge auf solche Textworte machen will, welche sich zu dieser Compositionsart nicht eignen, so kann man die Fuge für das Orchester setzen, und den Chor beiläufig auf die, aus diesem Beispiele zu ersehende Weise behandeln. Diese Zusammenstellung könnte eben sowohl in der dramatischen Musik wie im Kirchensatze statt finden.
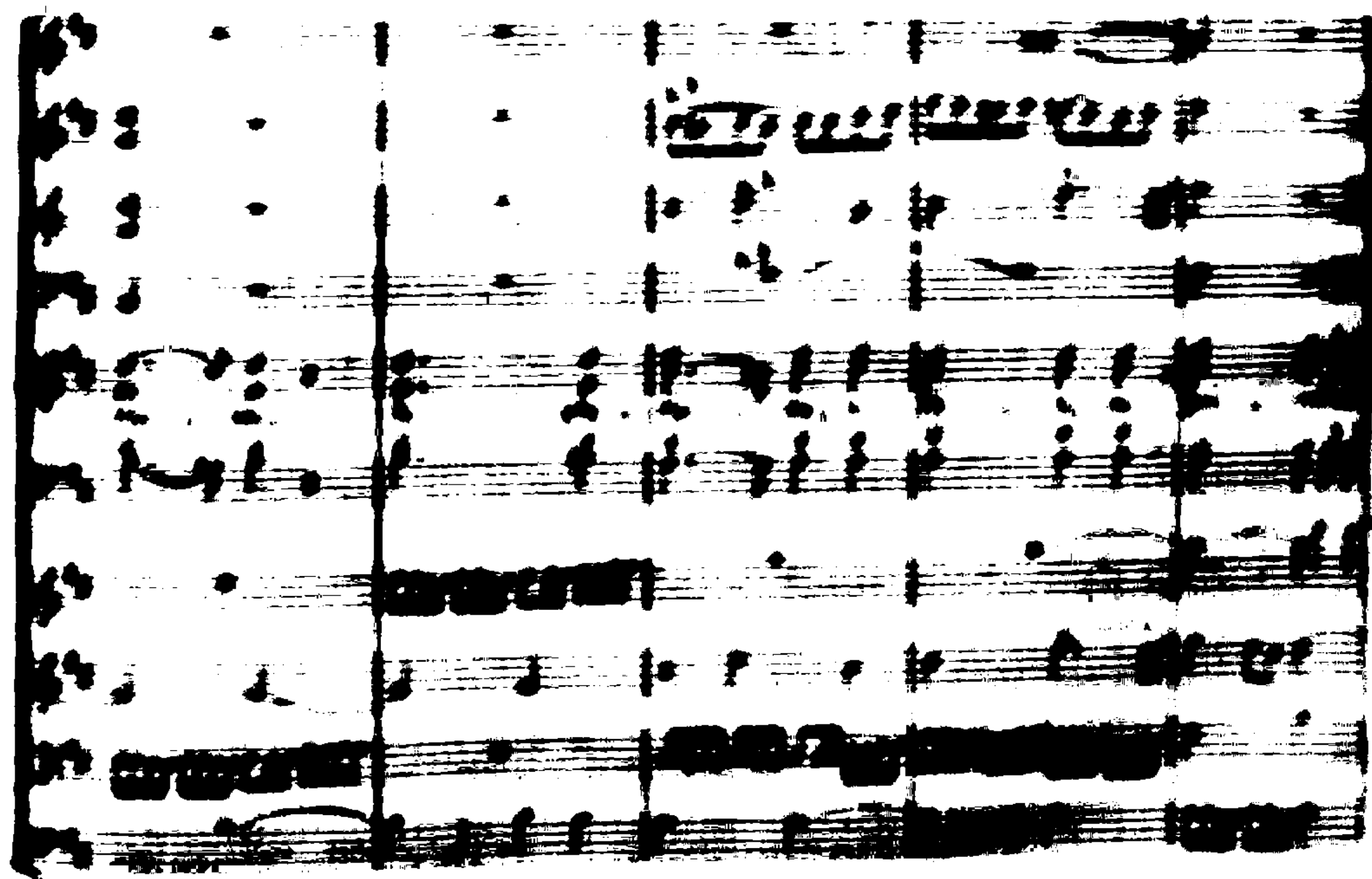
2ème Exemple.
Choeur accompagné d'une fugue.
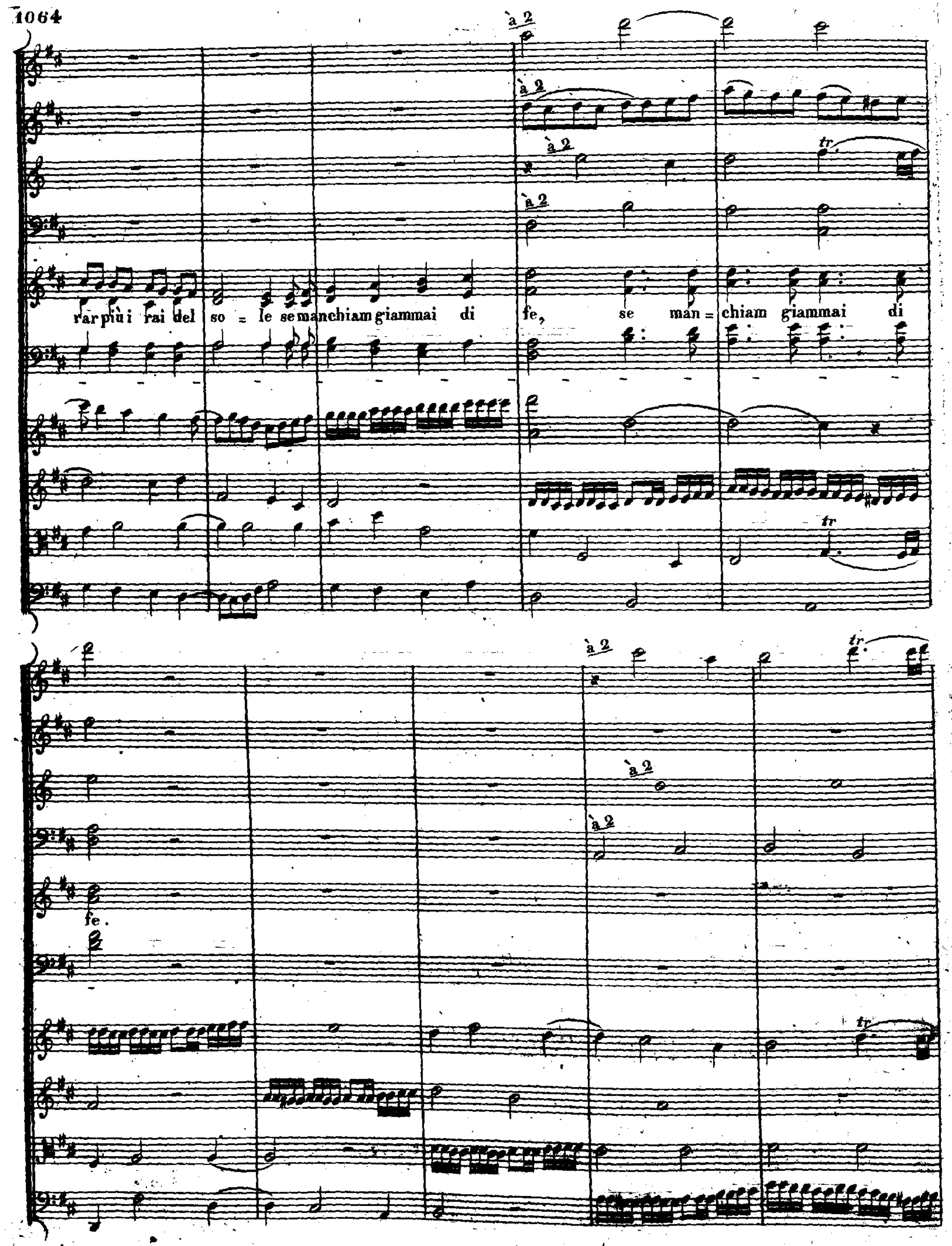
2tes Beispiel.
Chor, begleitet von einer Fuge.
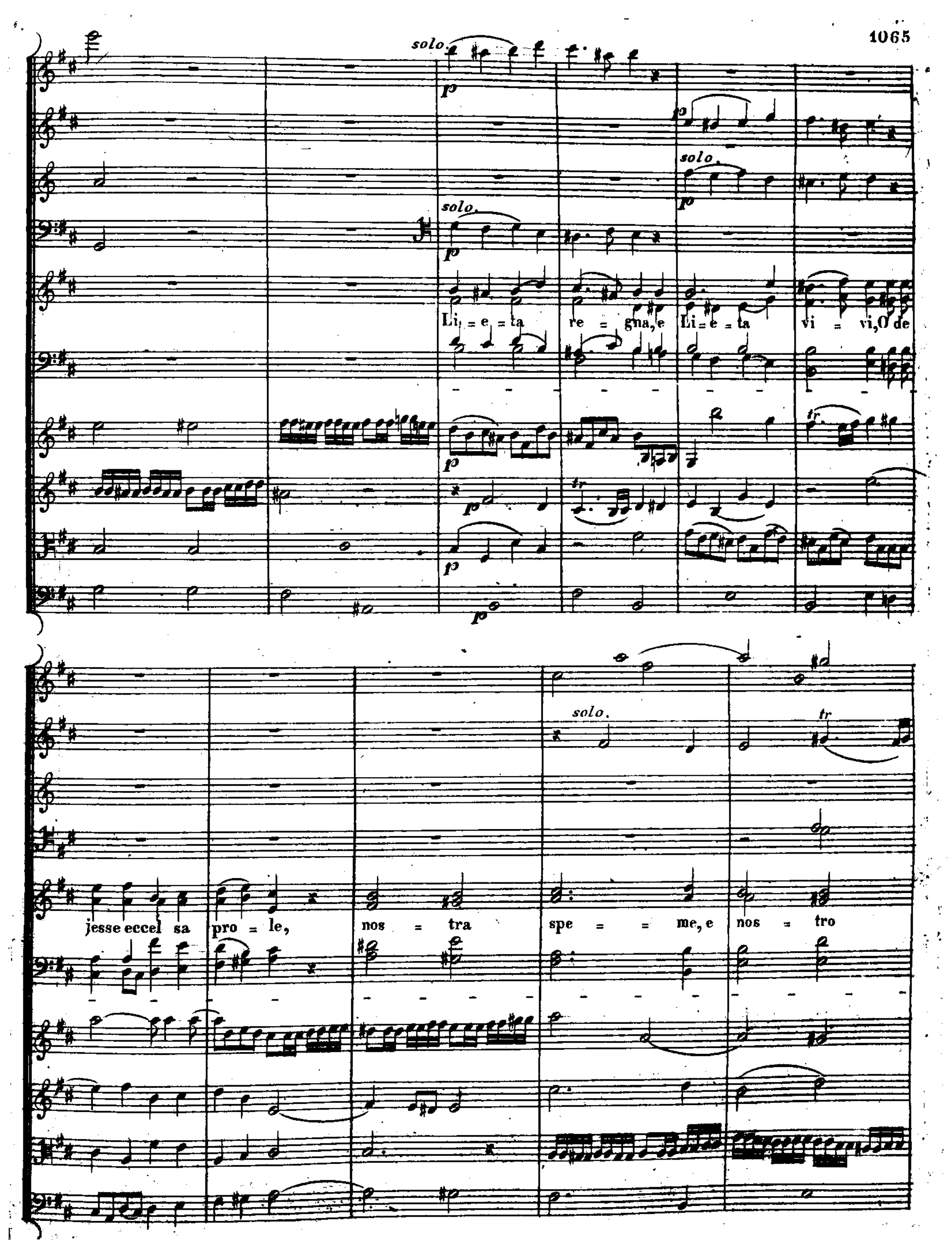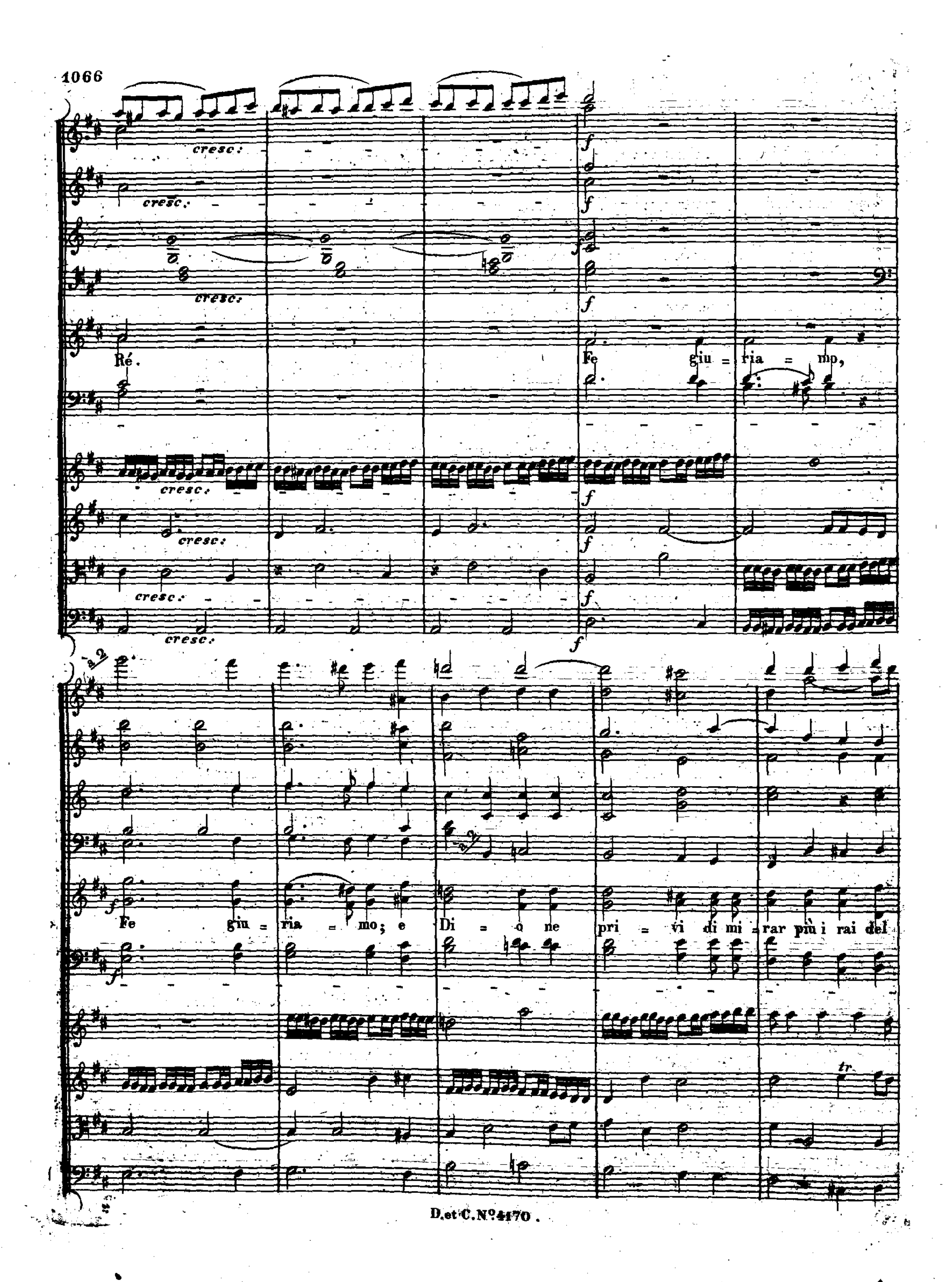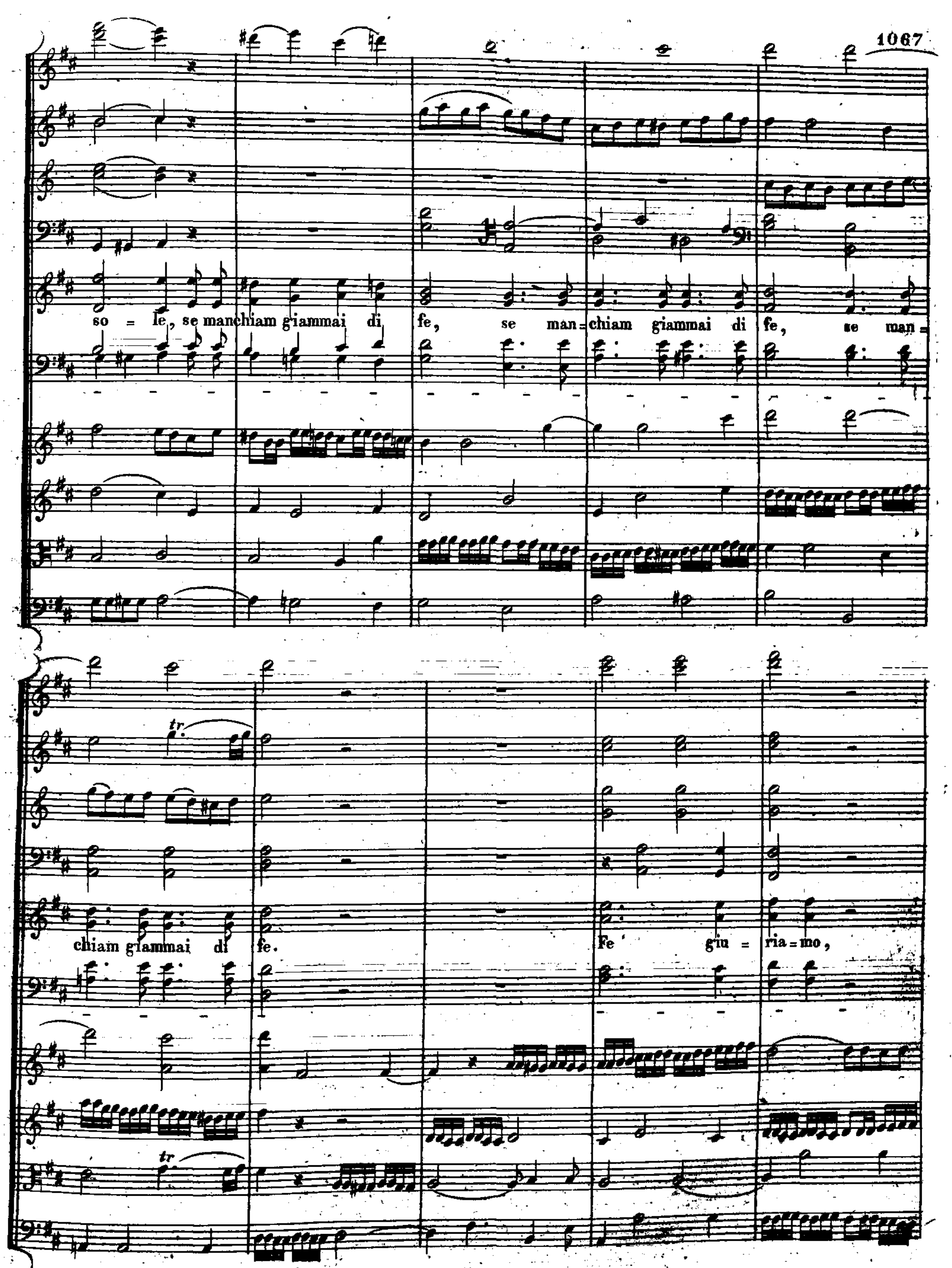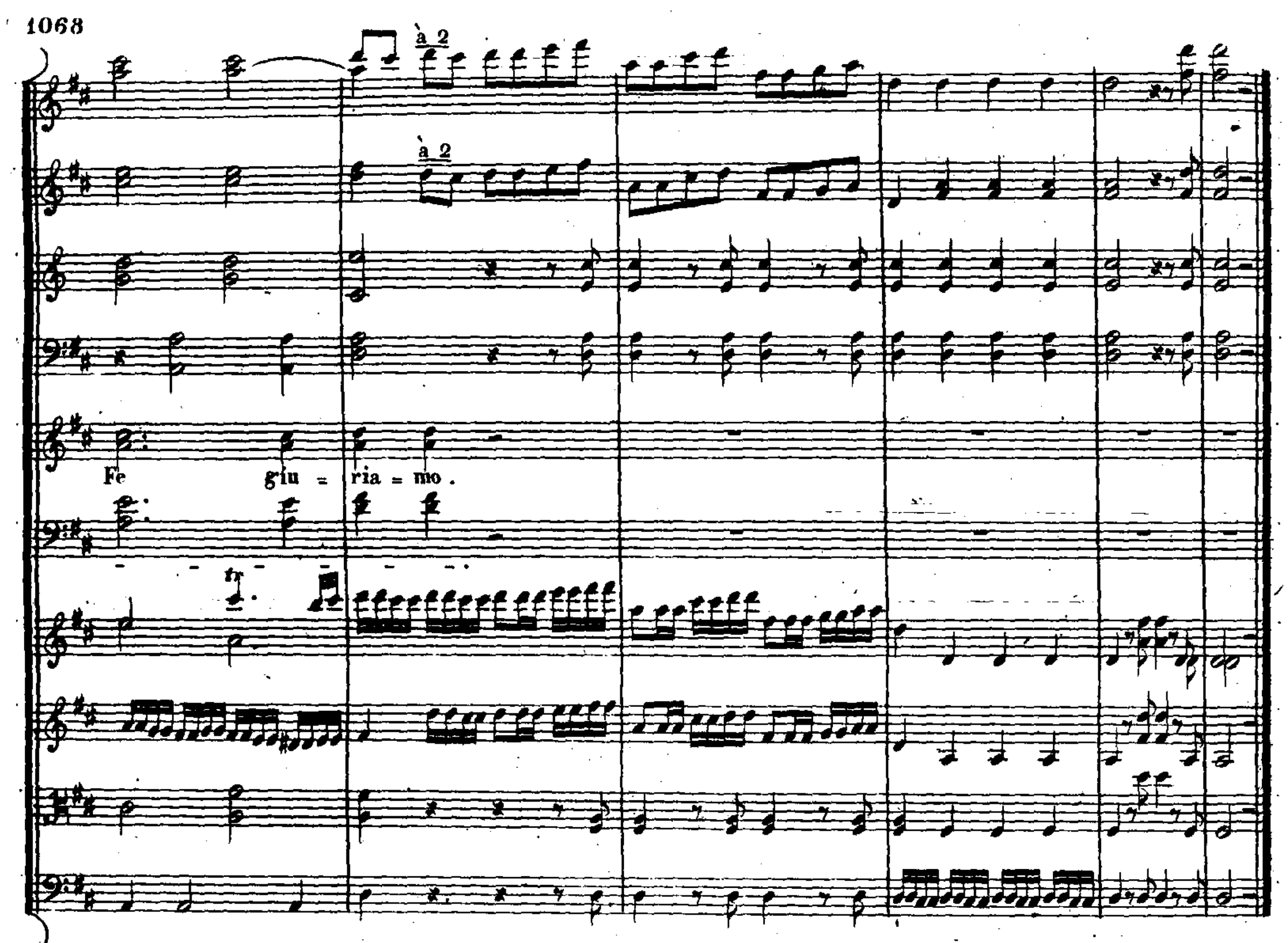









à 2
à 2
à 2
à 2
rar più i rai del so = le se manchiam giammai di fe, se man = chiam giammai di
tr.
tr
à 2
tr.
à 2
à 2
fe.
tr


solo.
solo.
solo.
Li = e = ta re = gna, e Li = e = ta vi = vi, O de
jesse eccel sa pro = le, nos = tra spe = = me, e nos = tro
solo.


cresc.
cresc.
cresc.
Ré.
Fe giu = ria = mo,
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
a 2
Fe giu = ria = mo; e Di = o ne pri = vi di mi = rar più i rai del
tr.


so = le, se manchiam giammai di fe, se man = chiam giammai di fe, se man =
chiam giammai di fe.
Fe giu = ria = mo,



Les paroles de ce chœur sont de **METASTASIO**, et prises dans son **GIOAS, RÉ DI GIUDA**. Le chœur est en action. Le peuple jure fidélité au Roi. La fugue est à deux sujets. Il faut que les sujets soient courts pour que l'on puisse les employer à tout moment en accompagnant le chœur. Il est important qu'on leur donne à peu près le caractère que la situation exige, sans quoi la fugue ferait contre-sens continuel avec les voix. On sent bien qu'il ne s'agit pas ici des fugues insignifiantes dont s'occupent les élèves dans les classes du contre-point; il s'agit ici des effets produits par la matière fuguée.
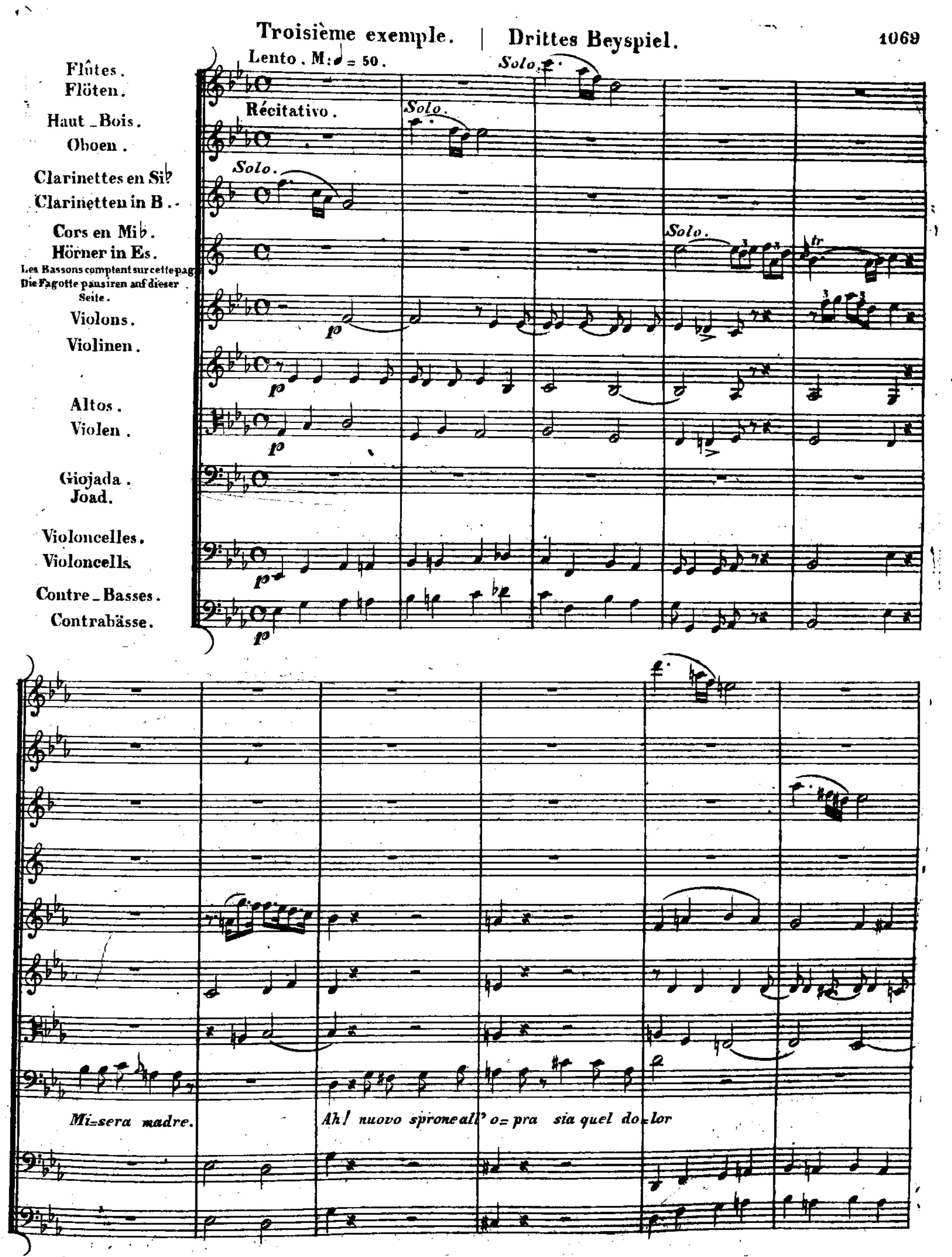
L'exposition de la fugue fait la ritournelle du chœur. Le chœur entre à la contre-exposition; il est partout accompagné par l'un des deux sujets, ou par les deux sujets réunis. Souvent on n'a employé qu'un fragment de l'un ou de l'autre sujet. Il faut enfin, pour couronner le morceau, que l'orchestre fasse une fugue complette, abstraction faite du chœur. Cette combinaison nouvelle pourrait servir avantageusement dans beaucoup de situations théâtrales.
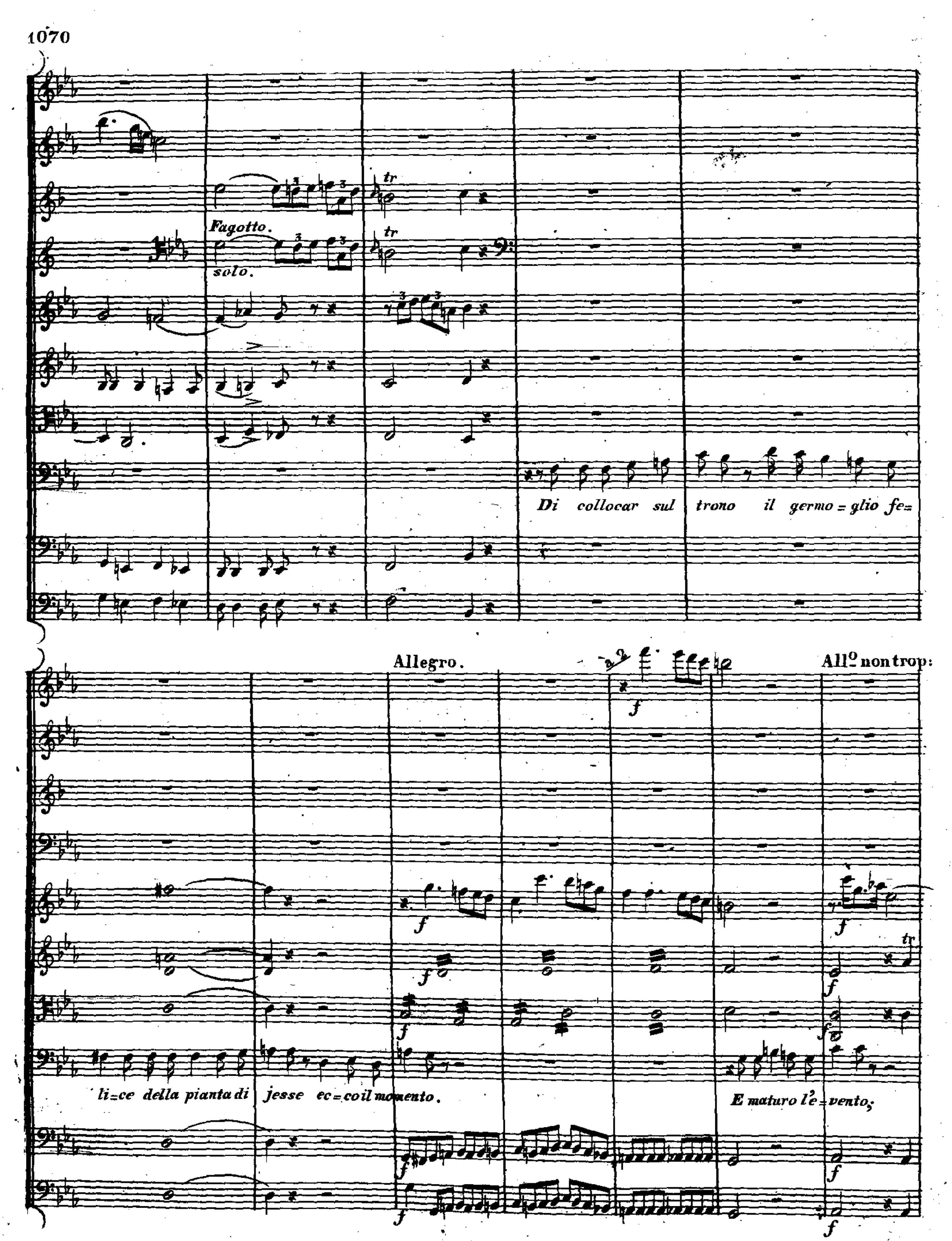
L'Allegro du morceau suivant est egalement une fugue, accompagnant la voix.
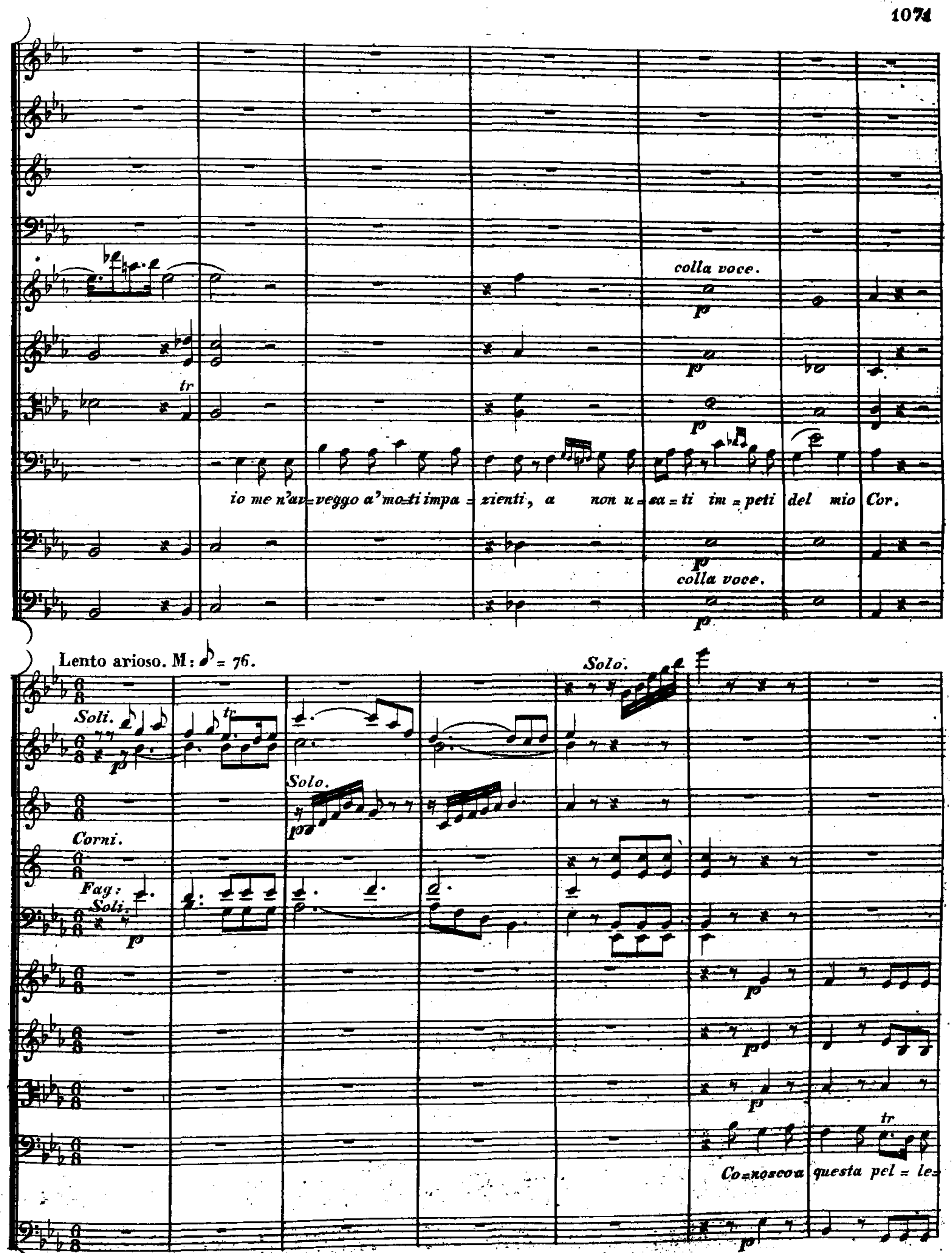
Die Worte dieses Chors sind von **METASTASIO**, aus seinem **GIOAS, RÉ DI GIUDA**. Der Chor ist in Handlung. Das Volk schwört dem Könige Treue. Die Fuge ist mit 2 Subjecten. Die Subjecte müssen kurz seyn, damit man sie jeden Augenblick zur Begleitung des Chors verwenden könne. Es ist wichtig, dass man denselben so viel als möglich den Character gebe, den die Lage der Handlung erfordert, weil sonst die Fuge einen immerwährenden Widersinn zu den Chorstimmen machen würde. Man fühlt wohl, dass es sich hier nicht um jene nichtsbedeutenden Fugen handelt, mit welchen sich die Schüler des Contrapuncts beschäftigen; es handelt sich hier um Wirkungen, welche man mittelst des Fugenstoffes hervorbringen soll.
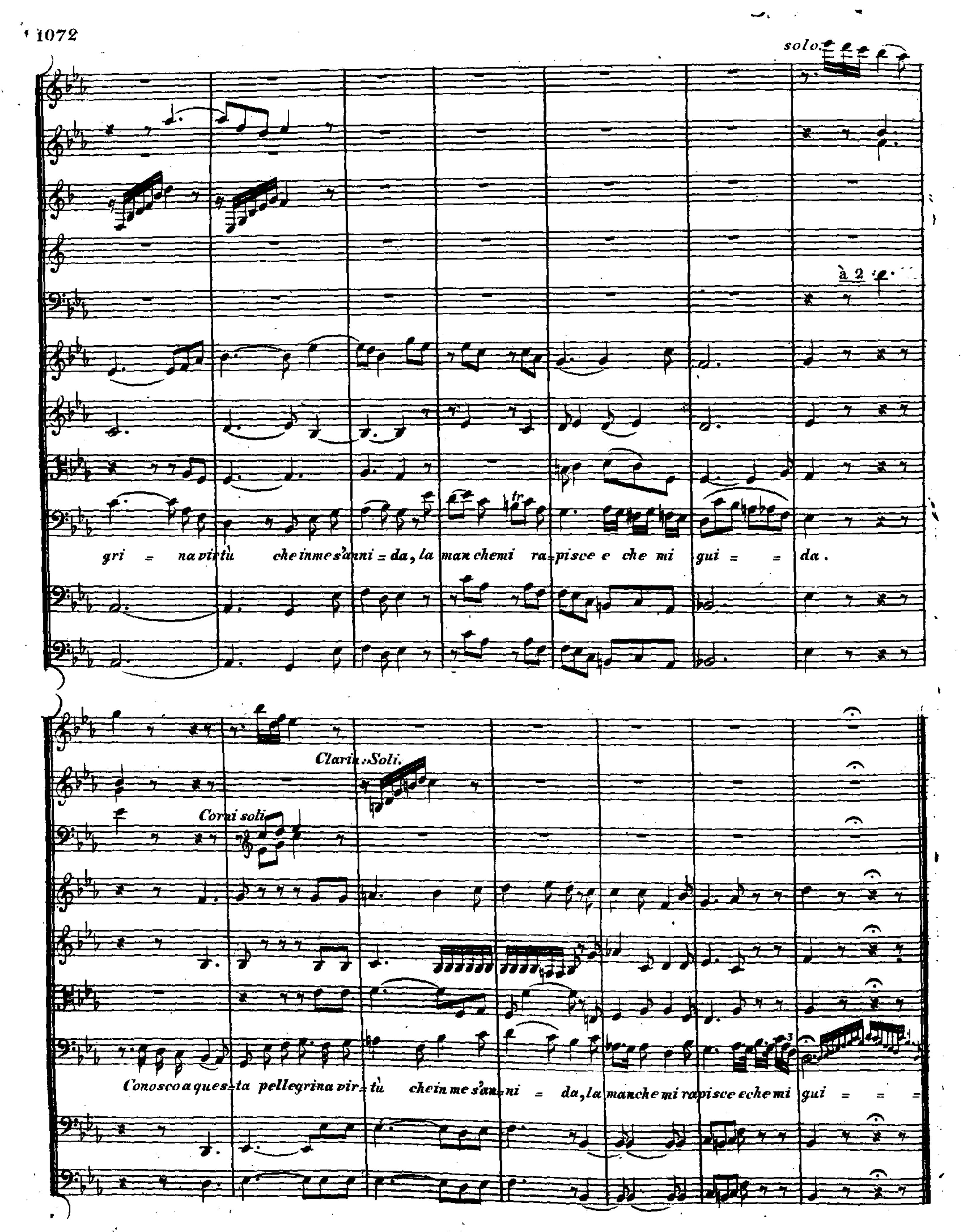
Die Exposition der Fuge bildet das Ritornell des Chors. Der Chor tritt bei der Contraexposition ein; überall wird er durch eines der beyden Subjecte accompagnirt, oder auch durch beyde vereinten Subjecte. Oft wurde nur ein Fragment des einen oder des andern Subjects angewendet. Um ein solches Werk vollkommen zu machen, muss der Orchestersatz eine vollständige Fuge bilden, abgesehen vom Chor. Diese neue Zusammenstellung könnte bei vielen theatralischen Situationen sehr günstig angewendet werden.
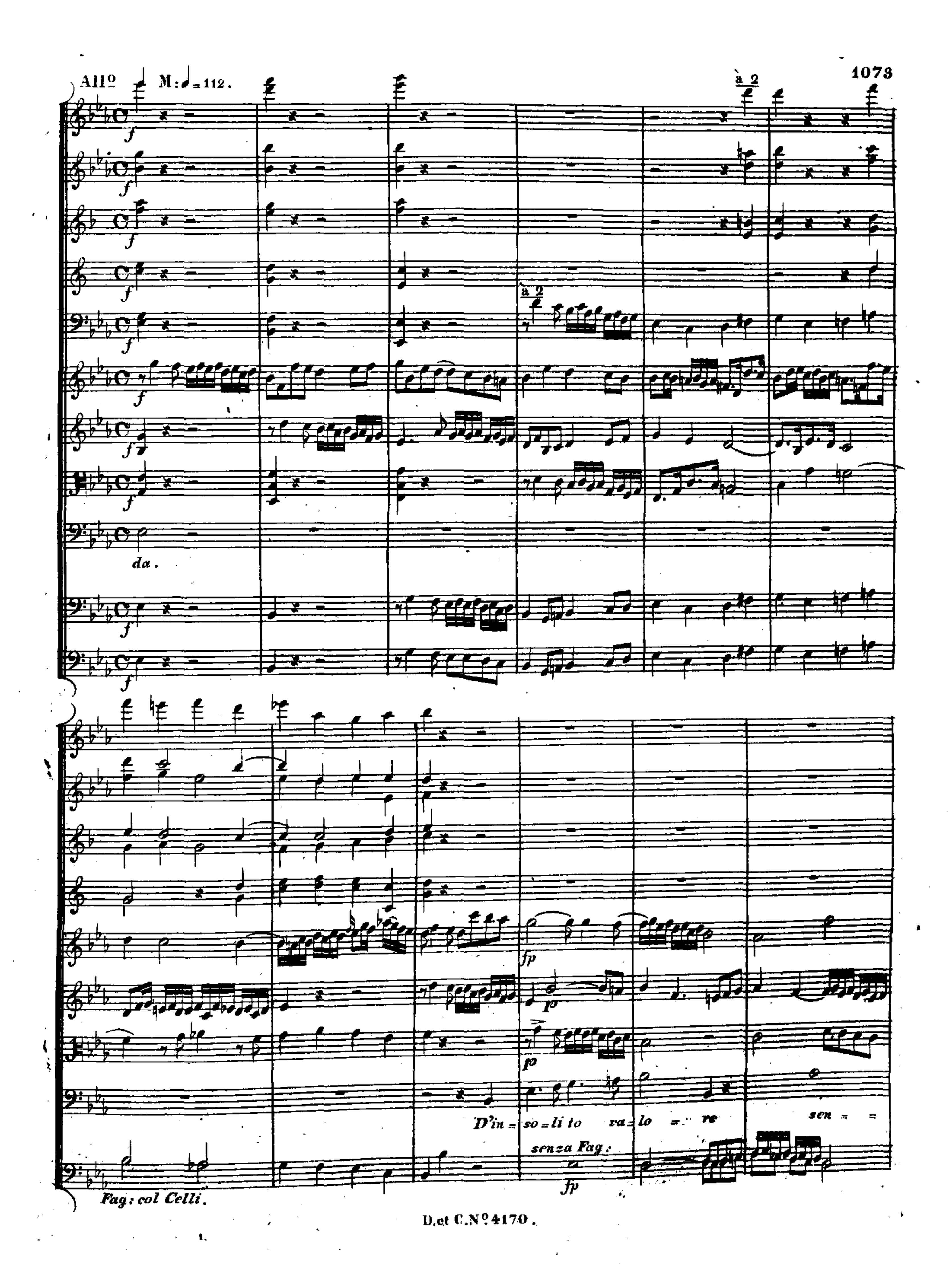
Das Allegro des nachfolgenden Tonstückes ist gleichfalls eine eine Fuge, welche die Vocalstimme begleitet.
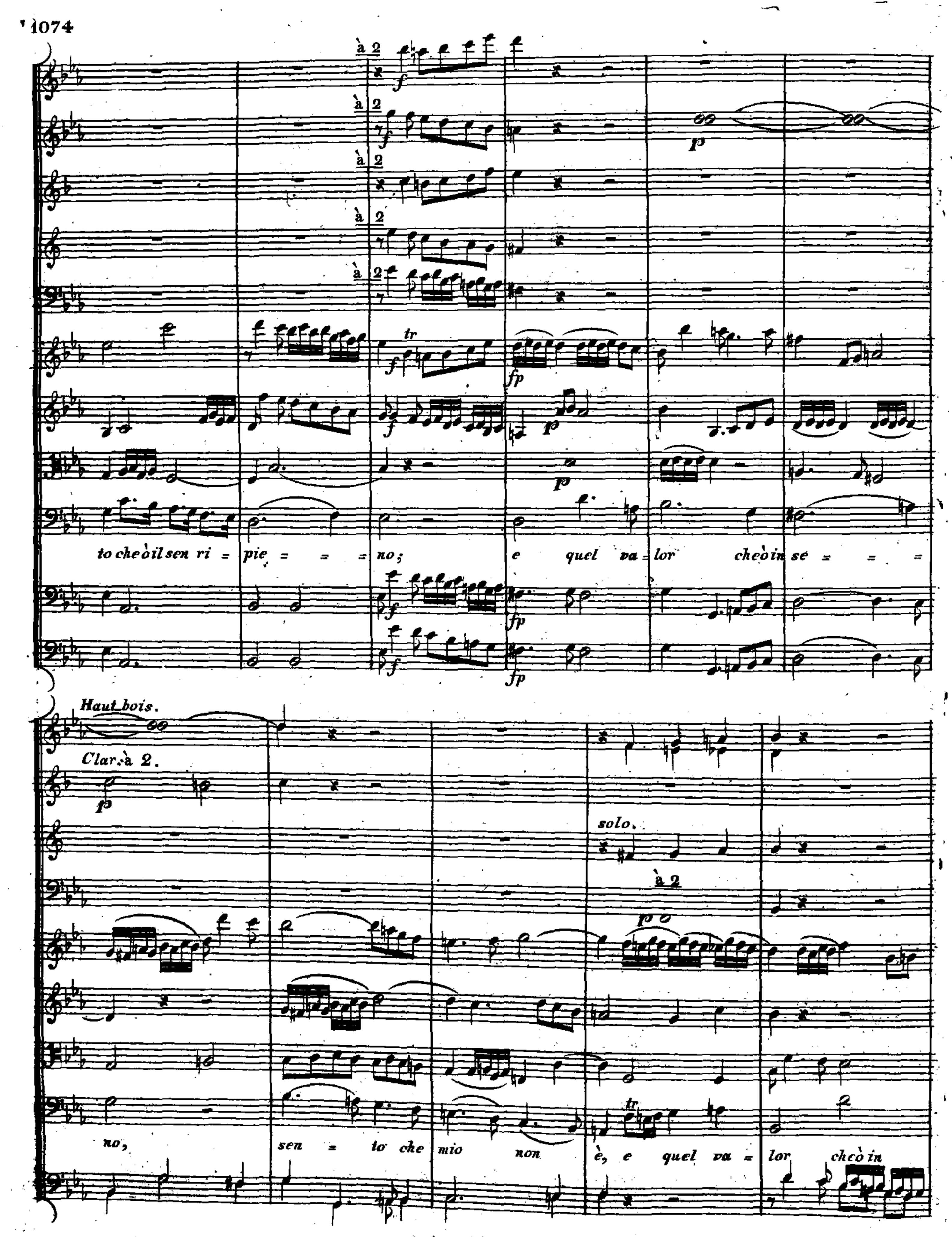

Lento. M: ♩ = 50.
Récitativo.
Solo.
Flûtes.
Flöten.
Haut_Bois.
Oboen.
Clarinettes en Si♭
Clarinetten in B.
Cors en Mi♭.
Hörner in Es.
Les Bassons comptent sur cette page
Die Fagotte pausiren auf dieser Seite.
Violons.
Violinen.
Altos.
Violen.
Giojada.
Joad.
Violoncelles.
Violoncells.
Contre_Basses.
Contrabässe.
p
tr
Mi_sera madre.
Ah! nuovo sprone all' o_pra sia quel do_lor
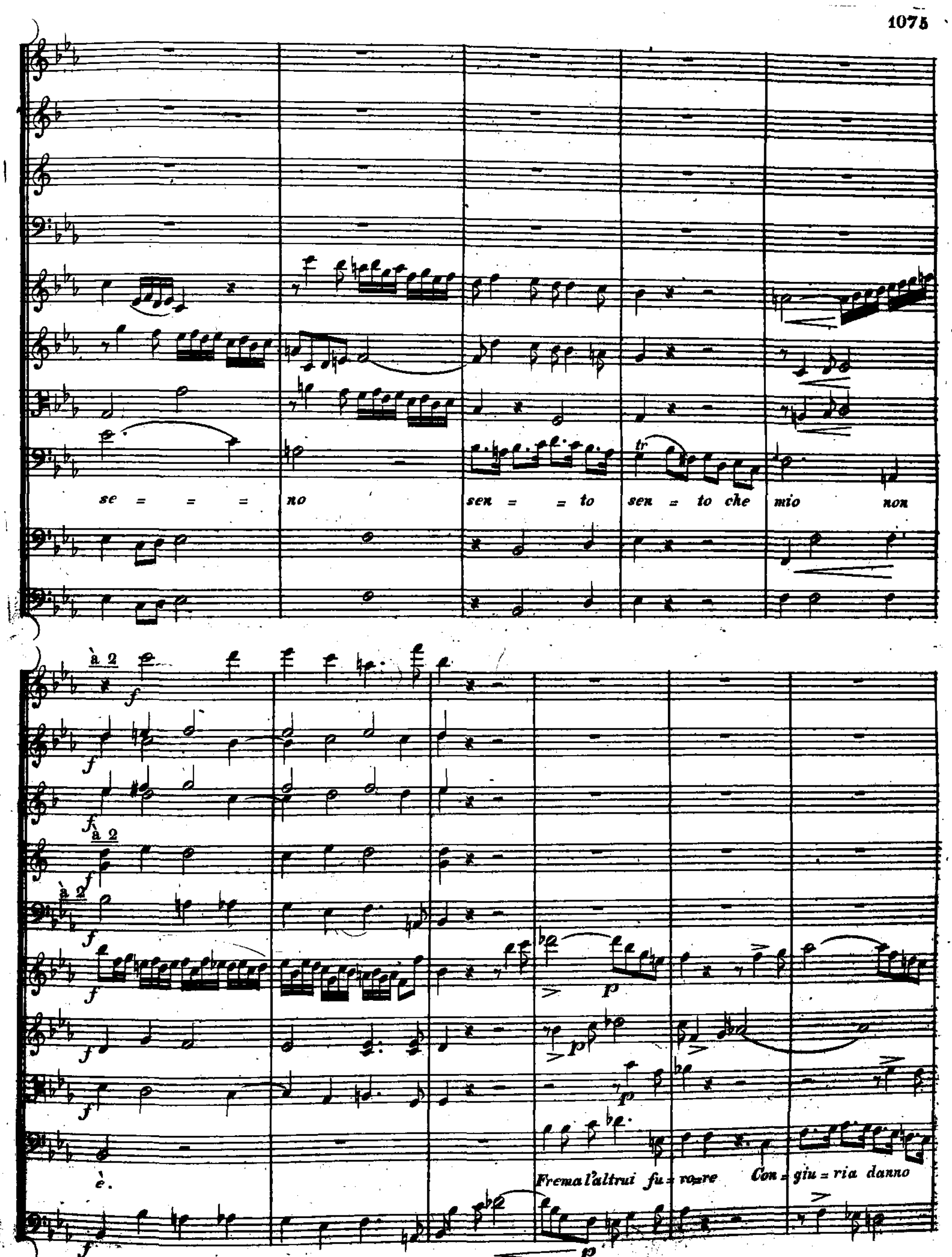

Fagotto.
solo.
tr
Di collocar sul trono il germo=glio fe=
Allegro.
a 2
f
Allº non trop:
li=ce della pianta di jesse ec=coil momento.
E maturo l'e=vento.
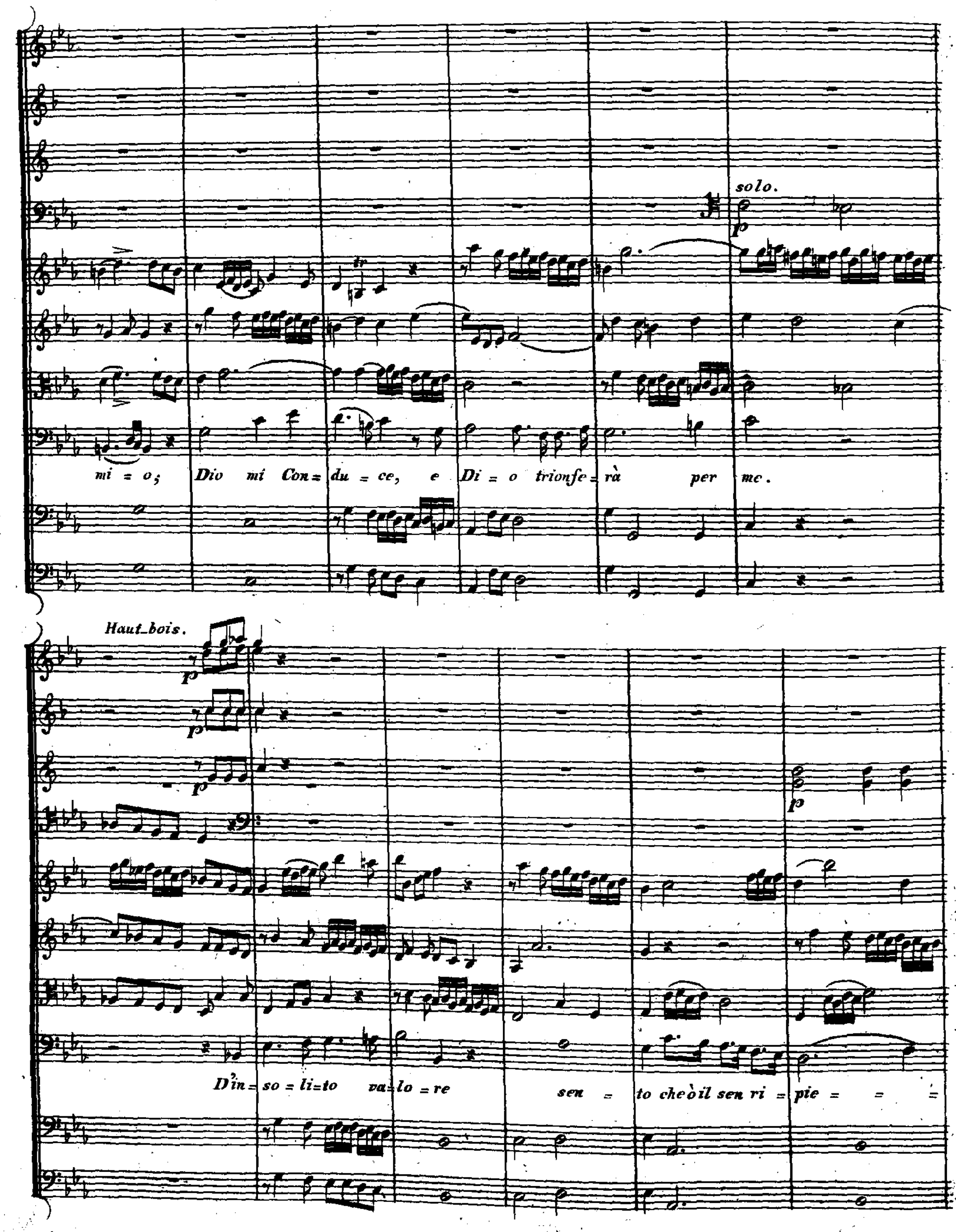

colla voce.
io me n'av=veggo a' mo=ti impa = zienti, a non u=sa=ti im=peti del mio Cor.
colla voce.
Lento arioso. M: ♪ = 76.
Solo.
Soli.
tr
Solo.
Corni.
Fag: Soli.
tr
Co=nosco a questa pel = le=
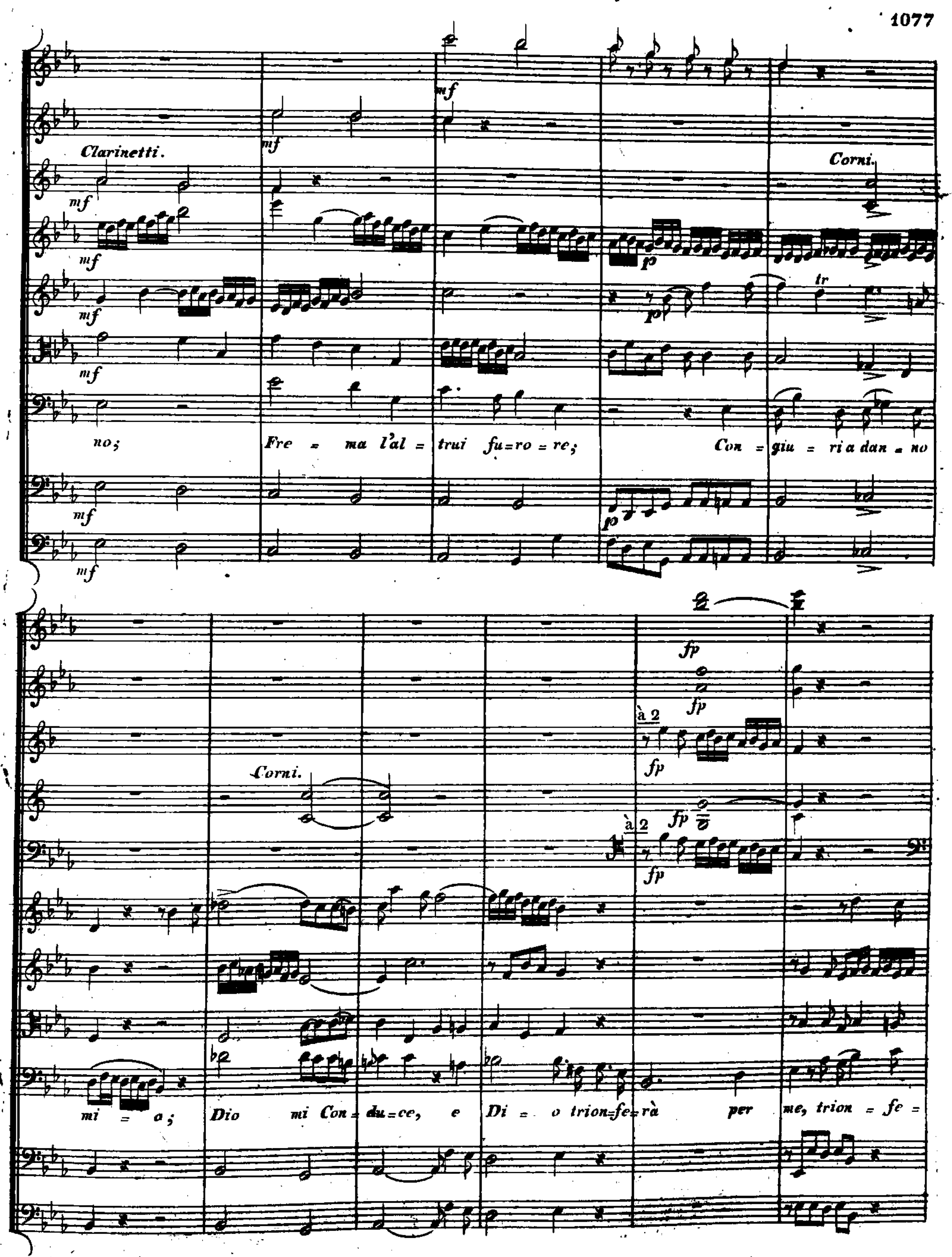

solo
à 2
gri = na virtù che in me s'anni = da, la man che mi ra = pisce e che mi gui = = da.
Clarin: Soli.
Corni soli
Conosco a ques = ta pellegrina vir = tù che in me s'an = ni = da, la man che mi ra = pisce e che mi gui = = =
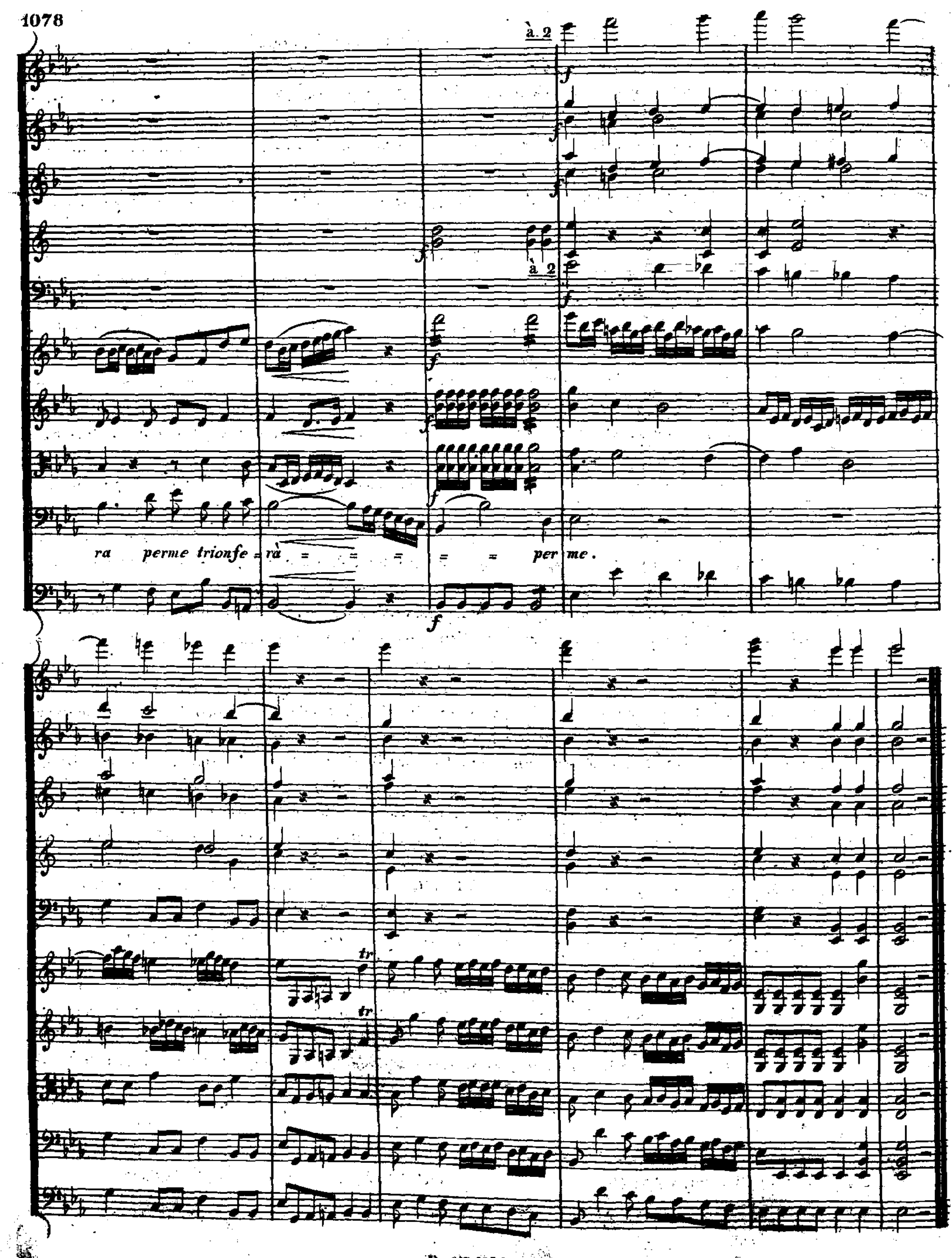

All° M: ♩= 112.
à 2
à 2
da.
D'in = so = li to va = lo = re sen = =
senza Fag:
Fag: col Celli.


à 2
à 2
à 2
à 2
à 2
tr
to che oil sen ri = pie = = = no;
e quel va = lor che oin se = = = =
Haut bois.
Clar. à 2.
solo.
à 2
tr
no,
sen = to che mio non è, e quel va = lor che o in


se = = = = no
sen = = to
sen = to che
mio non
à 2
à 2
à 2
è.
Frema l'altrui fu = ro = re
Con = giu = ria danno


solo.
p
mi = o; Dio mi Con = du = ce, e Di = o trionfe = rà per me.
Haut_bois.
p
p
p
p
D'in = so = li=to va=lo = re sen = to che'o il sen ri = pie = = =


Clarinetti.
Corni.
no; Fre = ma l'al = trui fu=ro = re; Con = giu = ri a dan = no
Corni.
à 2
à 2
mi = o; Dio mi Con = du=ce, e Di = o trion=fe=rà per me, trion = fe =


à 2
à 2
ra perme trionfe = ra = = = = = per me.
tr
tr

Le morceau précédent est une scène, dont l'allegro est accompagné d'une fugue, comme nous l'avons remarqué.

Cette combinaison, également nouvelle, est une des plus délicates et des plus difficiles à réaliser. Car il s'agit ici d'un *air régulier*, qui ait son motif, sa suite, sa combinaison et dans lequel la voix ne soit pas sacrifiée à la fugue, sans quoi il n'y aurait aucun mérite à le faire.

Les paroles de cette scène sont également de METASTASIO, et prises dans le même ouvrage que nous avons cité à l'occasion du chœur précédent. C'est le grand prêtre JOAD qui chante dans le temple de Jérusalem après avoir pris la résolution de placer le nouveau Roi JOAS sur le trône. Il est très important de choisir bien les paroles, la situation et le personnage chantant, pour un air semblable.

L'air doit être court, par conséquent composé de peu de vers: les phrases peu longues, le caractère doit être décisif, et ne point varier. La situation doit être intéressante par la dignité du personnage.

Le sujet de la fugue (il est à conseiller qu'il soit simple) doit être très court et parfaitement bien choisi pour qu'il exprime ce qui se passe dans l'ame du chanteur.

L'exposition de la fugue servira de ritournelle à l'air, dont on créera le motif et la première partie, en l'accompagnant à tout moment par le sujet de la fugue ou par des parcelles de ce sujet. Une courte ritournelle terminera cette première partie. Les premières huit à douze mesures de la seconde partie de l'air serviront à ramener son motif, suivi à peu près de seize à vingt mesures pour le terminer convenablement. Une ritournelle achevera le morceau. On accompagnera cette seconde partie à l'instar de la première. Il faut que l'orchestre, abstraction faite de l'air, fasse une fugue complète.

NB. On examinera avec attention de quelle manière les instrumens à vent sont traités dans les deux fugues précédentes. C'est de la sorte que l'on peut aussi les combiner en accompagnant une fugue vocale par l'orchestre tout entier.

VI.

DU PLAIN-CHANT, ACCOMPAGNÉ PAR UNE FUGUE INSTRUMENTALE.

Une fugue régulière peut aussi accompagner le

Das vorstehende Tonstück ist eine Scene, deren Allegro, wie wir schon gesagt haben, von einer Fuge accompagnirt wird.

Diese, gleichfalls neue, Zusammenstellung ist eine der schwersten und zartesten, um hervorgebracht zu werden. Denn es handelt sich hier um eine *regelmässige Arie*, welche ihr Motif, ihre Folge, ihre berechnete Durchführung hat, und in welcher die Singstimme nicht der Fuge aufgeopfert werden darf, weil sonst das Hervorbringen einer solchen Arbeit kein Verdienst wäre.

Die Worte dieser Scene sind gleichfalls vom METASTASIO, und aus demselben, bei Gelegenheit des vorigen Chors angeführten Werke. Der Hohepriester JOAD ists, welcher hier im Tempel von Jerusalem singt, nachdem er den Entschluss gefasst hat, den neuen König JOAS auf den Thron zu erheben. Es ist wichtig, dass die Worte, die Handlung, und die singende Person wohlüberdacht gewählt werden, wenn ein Gesangstück so behandelt werden soll.

Die Arie muss kurz seyn, daher nur aus wenigen Versen bestehen: die Phrasen dürfen nicht lang seyn, der Charakter dagegen fest bestimmt und ohne Veränderlichkeit. Die Situation muss durch die Würde der Person Interesse erwecken.

Das Subject der Fuge (welches wir als sehr einfach anrathen,) muss sehr kurz seyn, und mit vielem Bedacht gewählt werden, dass es alles das ausdrücke, was in der Seele des Sängers vorgeht.

Die Exposition der Fuge kann der Arie als Ritornell dienen, und das Motif, wie der erste Theil des Gesangs muss erfunden werden, indem man jeden Augenblick das Fugensubject oder einen Theil desselben dem Gesange zur Begleitung anfügt. Ein kurzes Ritornell beschliesst diesen ersten Theil. Die ersten 8 oder 12 Takte des zweiten Theils der Arie dienen dazu, das Motif wieder zurückzuführen, welchem noch 16 bis 20 Takte nachfolgen, um den Gesang gehörig zu schliessen. Ein Ritornell beendigt das Tonstück. Man begleitet diesen zweiten Theil auf die Weise des ersten. Das Orchester muss, abgesehen von der Arie, eine vollständige Fuge durchführen.

NB. Man hat aufmerksam zu studieren, wie die Blasinstrumente in den beiden vorhergehenden Fugen behandelt worden sind. Auf dieselbe Art können sie auch angewendet und zusammengestellt werden, wenn man eine Vocalfuge mit dem vollständigen Orchester begleitet.

VI.

VOM CHORAL, WELCHER MIT EINER INSTRUMENTALFUGE BEGLEITET WIRD.

Auch der Choral kann mit einer regelmässigen Fuge

plain-chant. Voici ce qu'il faut observer pour réaliser cette proposition :

1°) On choisit le plain-chant. On le divise en plusieurs phrases de six jusqu'à dix ou douze mesures, selon le sens des paroles.

2°) La fugue peut être double ou simple. Le sujet doit être court et franc.

3°) On fait d'abord l'exposition de la fugue. Ensuite on introduit la première phrase du plain-chant sur la clef d'ut 4e ligne, ou sur la clef de fa. Le plain-chant est censé, être chanté par un chœur EN UNISSON. Après quelques mesures de pauses que le chœur fait (mais en continuant la fugue) on poursuit le plain-chant, c'est-à-dire, on en fait entendre la seconde phrase. Après cette seconde phrase on fait encore quelques pauses. On continue de nouveau le plain-chant et ainsi de suite jusqu'à la fin.

4°) On accompagne le plain-chant avec le sujet, ou avec les deux sujets, d'une manière toujours fuguée, à peu près comme dans les deux morceaux précédens.

5°) On profite des pauses, qui se trouvent entre les différentes phrases du plain-chant, pour faire des strettos, des imitations et de courts épisodes.

6°) On tâche de finir le plain-chant avec la fugue. A cet effet, on peut prolonger les deux ou trois dernières notes du plain-chant.

La fugue doit être à quatre parties, mais l'harmonie est ou à quatre ou à cinq parties réelles. Quand elle est à cinq, il faut que le plain-chant soit tellement combiné avec la fugue que les deux fassent ensemble une harmonie à cinq parties réelles, comme dans les deux exemples suivans. En accompagnant le plain-chant par une fugue vocale, cette règle serait de rigueur : mais accompagné par une fugue instrumentale, le plain-chant peut être considéré (sous le rapport de l'harmonie) comme partie tout à fait libre et faire par conséquent des octaves consécutives avec l'une des quatre parties de la fuge.

Il est encore à remarquer 1°) que le plain-chant ne doit dans aucun cas servir de basse à l'harmonie des instrumens : et 2°) que la fugue instrumentale doit être parfaite sous tous les rapports, même en supprimant le plain-chant.

Voici deux exemples sur cette proposition, faits sur le même plain-chant :

begleitet werden. Folgendes muss beobachtet werden, um diese Aufgabe auszuführen :

1tens) Man wählt den Choral. Man theilt ihn in mehrere Phrasen von 6 bis zu 10 oder 12 Takten, je nachdem der Sinn der Worte es erlaubt.

2tens) Die Fuge kann einfach oder doppelt seyn. Das Subject muss kurz und ungezwungen erfunden werden.

3tens) Anfangs macht man die Exposition der Fuge. Hierauf führt man die erste Phrase des Chorals ein, und zwar entweder im Tenor- oder im Bass-Schlüssel. Man nimmt an, dass der Choral durch einen Chor IM UNISON gesungen wird. Nach einigen Pausen, welche der Chor zählt, (aber bei immerwährendem Fortschreiten der Fuge,) setzt man den Choral fort, das heisst, man lässt seine zweite Phrase hören. Nach dieser zweiten Phrase hat er wieder einige Pausen. Hierauf wird der Choral wieder fortgesetzt, und so bis ans Ende.

4tens) Man begleitet den Choral mit dem Subjecte, oder mit den beiden Subjecten, auf eine stets fugirte Weise, beiläufig wie in den zwei vorhergehenden Tonstücken.

5tens) Man benützt die Pausen, welche zwischen den verschiedenen Phrasen des Chorals statt finden, dazu, um Stretto's, Jmitationen, und kurze Episoden anzubringen.

6tens) Man trachtet, den Choral mit der Fuge zu endigen. Zu dem Zwecke kann man die 2 oder 3 letzten Noten des Chorals verlängern.

Die Fuge muss 4-stimmig seyn, aber die Harmonie ist entweder von 4 oder von 5 wesentlichen Stimmen. Jst sie fünfstimmig, so muss der Choral so mit der Fuge berechnet werden, dass beide zusammen eine Harmonie von fünf wesentlichen Stimmen bilden, wie in den beiden folgenden Beispielen. Wenn der Choral durch eine Vocalfuge begleitet wird, so gilt diese Regel in ihrer ganzen Strenge : aber mit der Begleitung einer Jnstrumentalfuge, kann der Choral (in harmonischer Rücksicht) als eine ganz freye Stimme angesehen werden, und er kann folglich da mit einer der vier Fugenstimmen nacheinander-folgende Octaven machen.
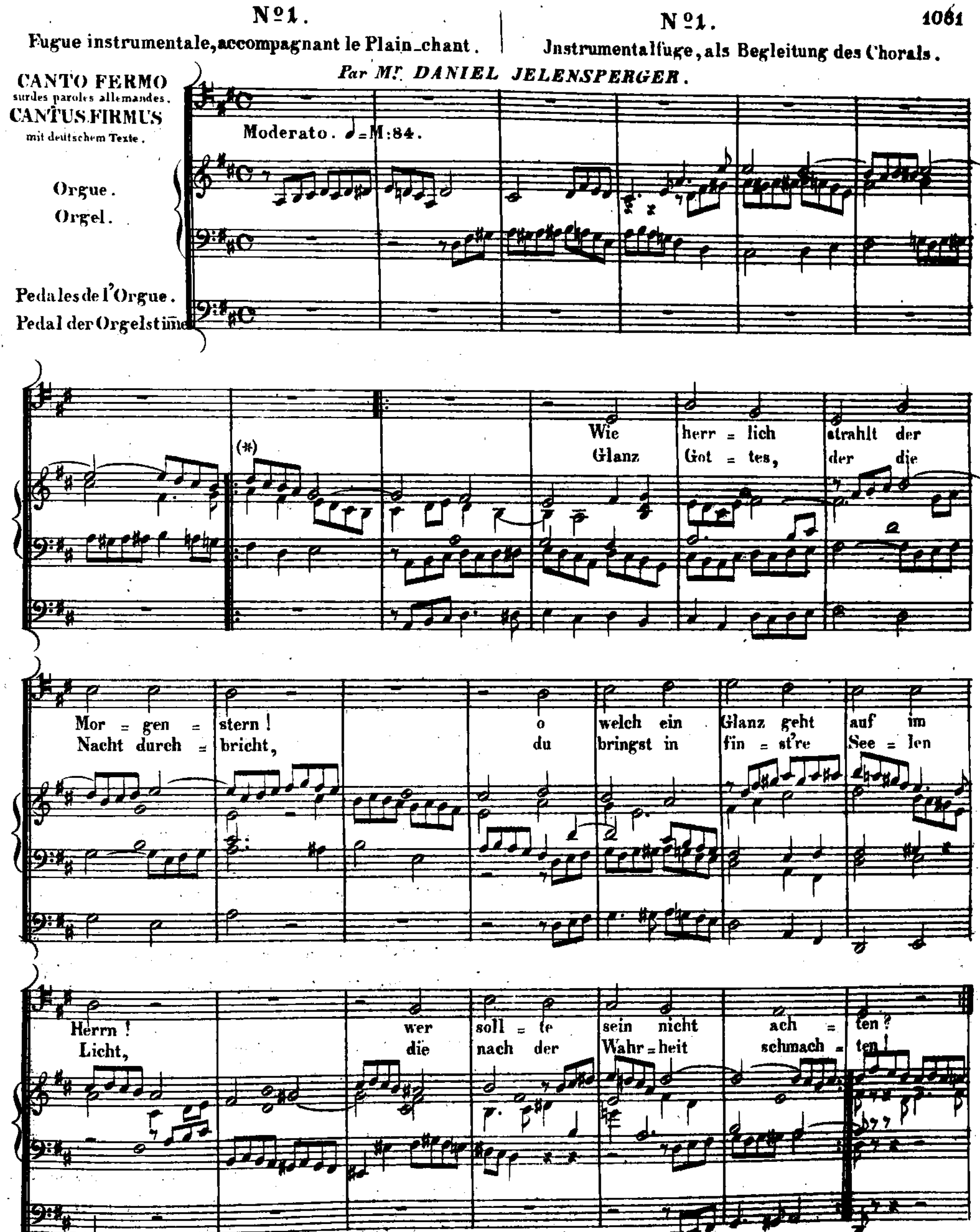
Noch ist zu bemerken : 1tens) dass der Choral nie und in keinem Falle als Bass zur Harmonie der Jnstrumente dienen darf : und 2tens) dass die Jnstrumental-Musik in allen Betrachtungen vollkommen seyn muss, selbst wenn man den Choral weglässt.

Hier sind zwei Beispiele über diesen Gegenstand, beide über einen und denselben Choral gesetzt :

N°1. Fugue instrumentale, accompagnant le Plain-chant.
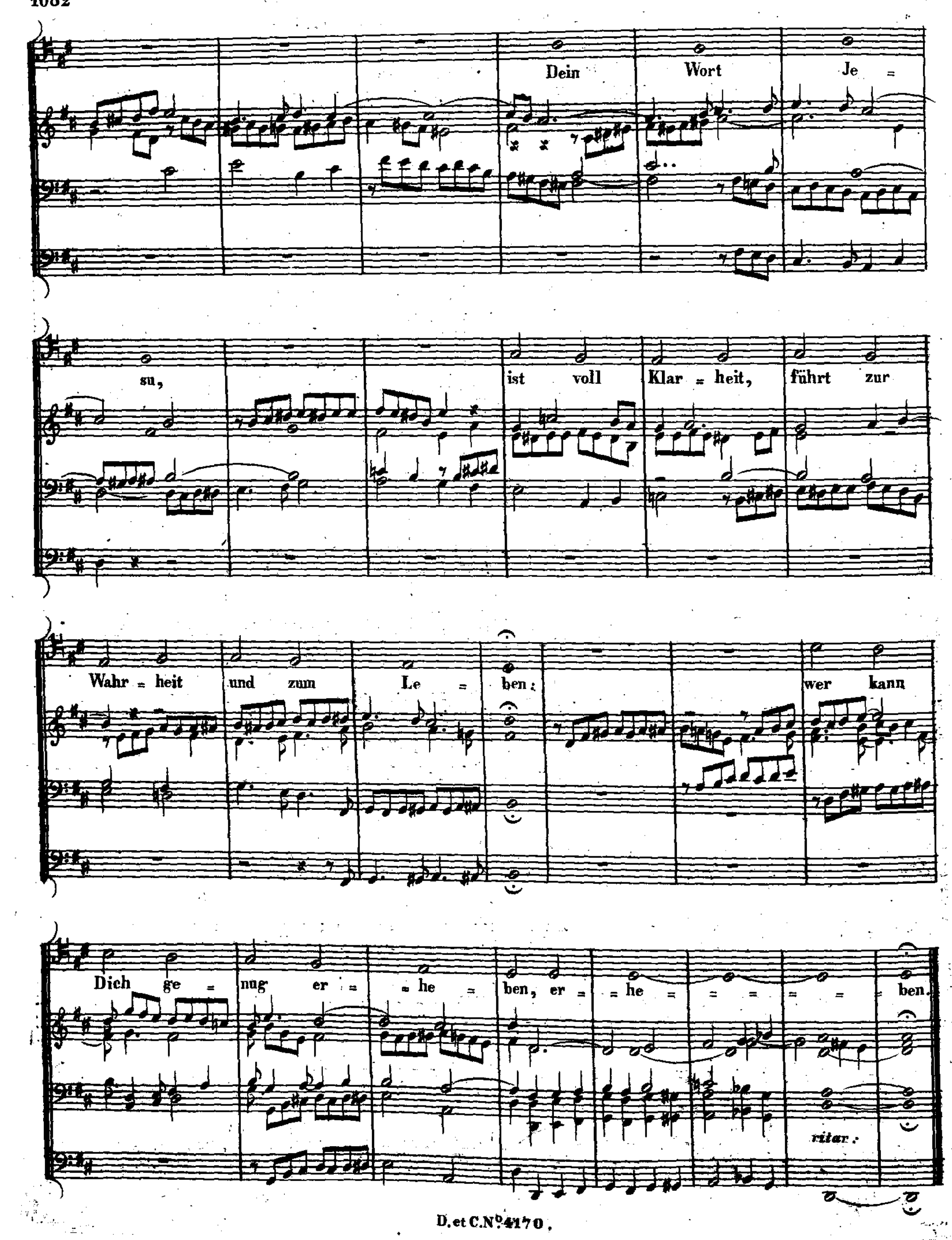
N°1. Jnstrumentalfuge, als Begleitung des Chorals.

Par M.r DANIEL JELENSPERGER.



(*) Cette reprise a lieu à cause des paroles; on la supprime en exécutant la fugue sans le plain-chant. Cette fugue est pour l'Orgue comme on le voit.

(*) Diese Wiederhohlung findet wegen dem Texte statt: man lässt sie weg, wenn die Fuge ohne dem Choral ausgeführt wird. Diese Fuge ist, wie man sieht, für die Orgel.


Dein Wort Je = su, ist voll Klar = heit, führt zur Wahr = heit und zum Le = ben;
wer kann Dich ge = nug er = = he = ben, er = = he = = = = = = ben.
ritar.

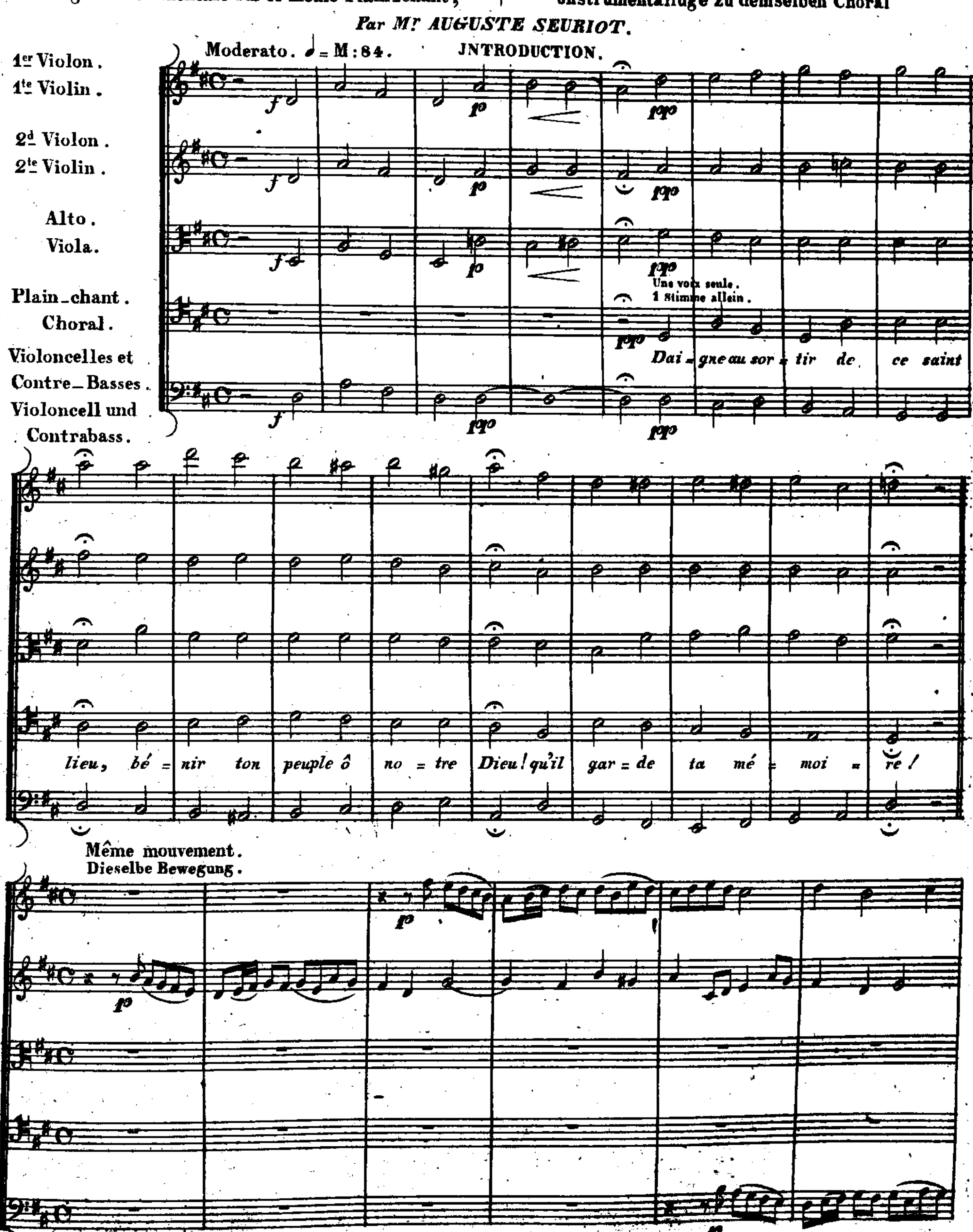
N°2.
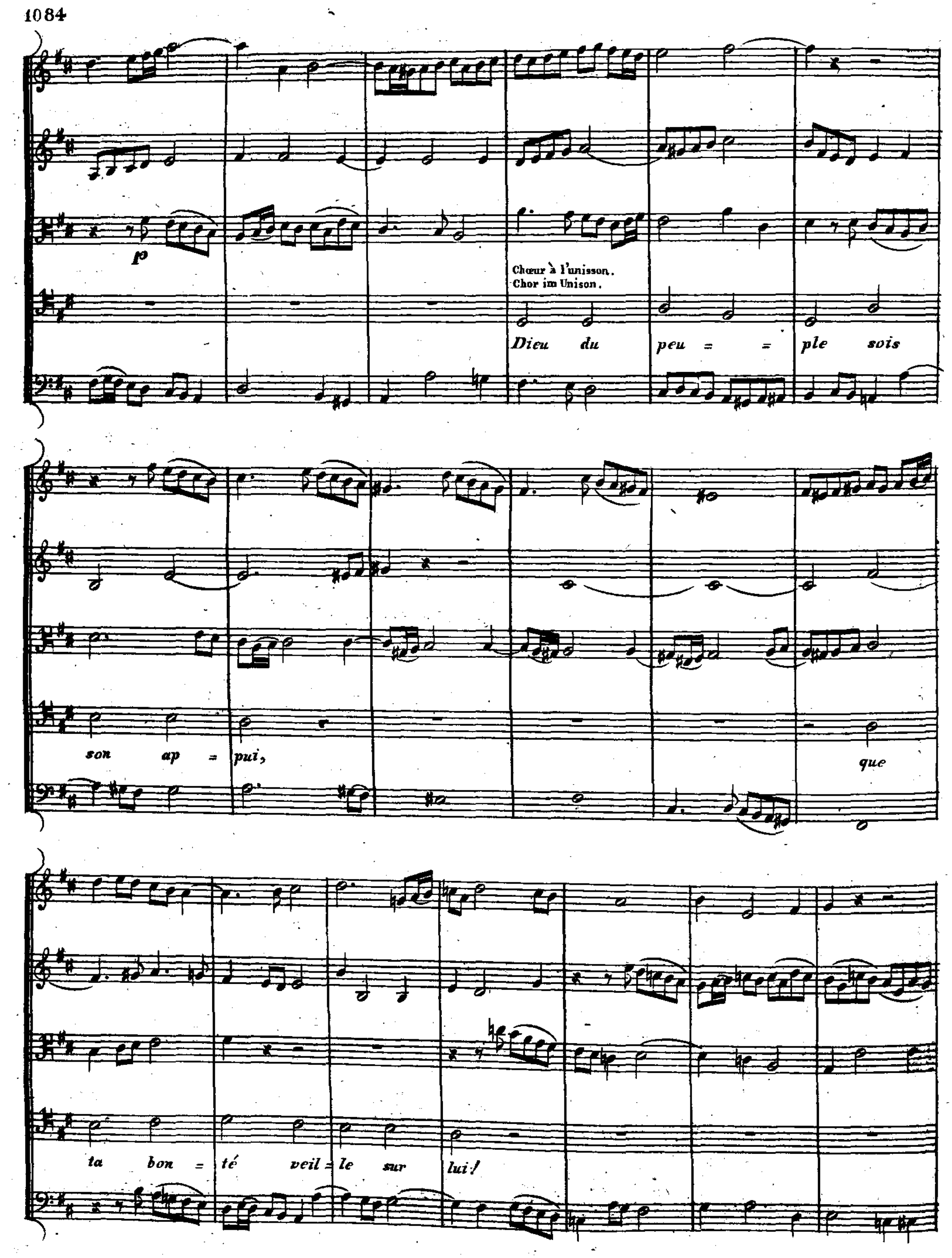
Fugue instrumentale sur le même Plain-chant,

N°2.

Jnstrumentalfuge zu demselben Choral
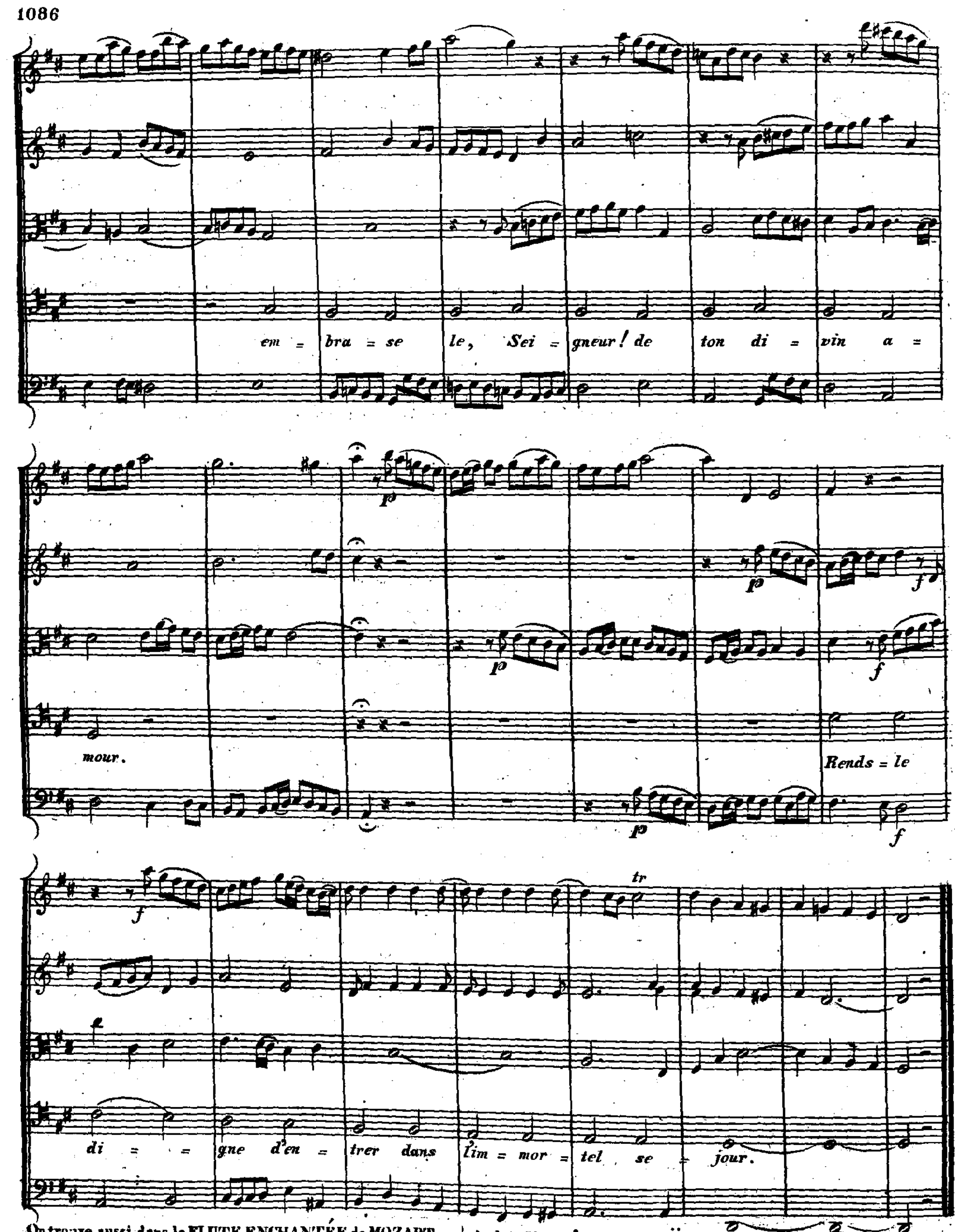
Par Mr AUGUSTE SEURIOT.




p
Chœur à l'unisson.
Chor im Unison.
Dieu du peu = = ple sois
son ap = pui,
que
ta bon = té veil = le sur lui!

il est né pour ta gloi = re.

Sois son ap = pui ;



On trouve aussi dans la FLUTE ENCHANTÉE de MOZART, un exemple sur cette proposition, où le plain-chant est doublé à l'octave.

Auch in Mozart's ZAUBERFLÖTE findet man ein Beyspiel dieser Gattung, wo der Choral in der Octave verdoppelt ist.

VII

DE LA MANIÈRE DE METTRE LES PAROLES SOUS UNE FUGUE VOCALE, ou DE LA PARODIE DE LA FUGUE.(*)

Les compositeurs de tous temps et de tous pays ont toujours choisi fort peu de mots pour faire des fugues vocales. Ils ont eu, en outre, le soin de ne prendre que ceux qui renferment des syllabes longues, dans lesquelles on trouve les voyelles *A* et *E*, et qui permettent d'employer beaucoup de notes sur chacune d'elles. Sans cette précaution, il est presque impossible de faire une fugue vocale, par les raisons suivantes:

1°) On fait et on peut toujours faire un sujet de fugue sur des paroles qui renferment un sens court, une sentence, ou seulement une exclamation &:... Mais en créant la fugue, le compositeur se voit forcé de laisser les paroles de côté, sauf à y revenir après avoir achevé son travail, parce qu'il est impossible de faire toutes les combinaisons que la matière fuguée exige, et de s'occuper en même temps des paroles. Ainsi donc, on compose la fugue vocale (aussi bien que la fugue instrumentale) sans paroles, excepté le sujet ou les sujets de fugue. Qu'en résulte-t-il? qu'il faut, tant bien que mal, ajuster le peu de mots (qu'on à choisis) sous chaque partie de la fugue, les répéter sans cesse et faire beaucoup de notes sur un *E* ou sur un *A*. Cette manière tout à fait barbare de parodier la musique, ne convenant point au goût français ni au génie de sa langue, il suit de là qu'on ne peut pas composer de fugues sur des paroles françaises.

2°) Si le compositeur, (pour ne pas répéter sans cesse les mêmes mots, et pour ne point trainer à tout coup sur une voyelle) prenait plus de paroles qu'à l'ordinaire, p.e:, s'il prenait quatre vers aléxandrins, ou quatre vers de dix syllabes, ou même de huit seulement, comment placerait-il convenablement, sous chaque partie de la fugue faite d'avance, tant de mots, en les prosodiant comme il faut et en ne faisant point de

(*) Le mot Parodie, employé dans cet article, signifie (selon l'étymologie grecque) auprès du chant, c'est à dire liaison de paroles avec le chant.

VII

VON DER ART, WIE DIE TEXTWORTE EINER VOCALFUGE UNTERLEGT WERDEN MÜSSEN, oder VON DER VERBINDUNG DER WORTE MIT DEM GESANG.(*)

Die Tonsetzer aller Zeiten und aller Länder haben stets für ihre Vocalfugen nur äusserst kurze Tonsätze und wenig Worte gewählt. Unter andern trugen sie Sorge, nur solche zu wählen, in welchen lange Sylben, mit den Vocalen *A* und *E* vorkamen, auf deren jede es möglich war viele Noten anzubringen. Ohne diese Vorsicht ist es auch fast unmöglich, eine Vocalfuge zu machen, und zwar aus folgenden Ursachen:

1tens) Auf Worte, welche einen kurzen Sinn, eine Sentenz oder nur eine Ausrufung, &:... enthalten, kann man jederzeit ein Fugensubject hervorbringen, und es geschieht auch. Aber beim Ausarbeiten der Fuge sieht sich der Tonsetzer genöthigt, die Worte bei Seite zu setzen, und erst nach vollendeter Arbeit darauf zurück zu kommen, weil es unmöglich ist, alle für die Fuge erforderlichen Berechnungen zu machen, und zu gleicher Zeit sich mit dem Texte zu beschäftigen. Demnach componirt man also die Vocalfuge, (so gut wie die Instrumentalfuge), ohne Worte, mit Ausnahme des Subjects oder der Subjecte der Fuge. Was folgt hieraus? dass man, so gut man kann, die wenigen (gewählten) Worte unter jede Fugenstimme setzt, sie derselben anpasst, sie unaufhörlich wiederhohlt, und auf den Selbstlautern *E* und *A* viele Noten anbringt. Aber diese so rohe Art, die Musik mit den Worten zu vermählen, die weder dem französischen Geschmack, noch dem Geist seiner Sprache zusagte, (und die wohl in keiner lebenden Sprache dem Verstande zusagen kann,) hat verursacht, dass man in dieser Sprache keine Texte für Fugen anwendbar fand.

2tens) Wenn der Tonsetzer, (um nicht endlos dieselben Worte zu wiederhohlen, und auf einem Selbstlaute unschicklich lange zu verweilen,) mehr Worte als gebräuchlich anwenden wollte, z.B: wenn er vier Zeilen Alexandrinen nähme, oder vier zehnsylbige Verse, (oder auch nur eben soviel achtsylbige,) wie wird er jeder schon vorher geschriebenen Stimme der Fuge so viel Worte unterlegen können, um dabei doch auch falsche Prosodie und sinnloses Wiederhohlen

(*) Was auch mit dem Worte: Parodie des Gesangs bezeichnet werdan kann (nach der griechischen Etymologie des Wortes Parodie, welches so viel bedeutet, als: Dem Gesange nach. (das heisst, in der Verbindung des Gesangs mit dem Texte.)

contre-sens, &c.? Quand il lui faudrait p.e: dix syllabes, il n'en trouverait que six, et vice-versa; quand il aurait besoin d'une syllabe longue, il en trouverait deux brèves, et reciproquement: quand la fugue exigerait qu'il s'arrêtât, les paroles le forceraient d'aller en avant.

Il n'y a qu'un moyen de mettre convenablement des paroles françaises sous une fugue vocale: La seule possibilité est de faire parodier la fugue par des personnes habituées à bien parodier la musique. Et si l'on ne peut pas le faire toujours avec des vers réguliers, qu'on le fasse avec les vers libres de la poésie lyrique; ou avec des vers blancs, ou même avec de bonne prose. Il n'est pas plus difficile de parodier chaque partie d'une fugue, que de parodier un morceau d'ensemble, un chœur, un air ou un Final tout entier (*)

OBSERVATIONS SUR LA FUGUE EN GÉNÉRAL.

La fugue est une production tout-à-fait scientifique, remplie de combinaisons qu'il faut faire avec calme et à tête reposée. Elle ne peut donc pas devenir l'unique produit de l'inspiration et du génie. Cependant elle n'exclue pas tout à fait (comme certains pédants le pensent) ni le goût, ni l'imagination, ni le génie. Mais ce qu'elle exige c'est *le sentiment profond de l'harmonie* (tel que le célèbre *HAENDEL* l'avait) sans lequel la fugue ne sera jamais qu'un corps sans âme.

La fugue, telle qu'on la pratique depuis des siècles, a *un défaut radical*; elle n'est *ni phrasée ni rhythmée*. La véritable musique est un langage, qui suit et doit suivre les principes d'un discours bien fait. Elle doit par conséquent marcher de phrases en phrases, de périodes en périodes, sans quoi tout est vague ou parait confus. (Voyez notre traité de mélodie.) Ces phrases et ces périodes, (tant en musique qu'en éloquence) sont plus ou moins longues: mais elles ne peuvent pas surpasser certaines bornes sans devenir incohérentes ou barbares. Qu'on se represente, s'il est possible, un discours de deux ou de trois pages seulement, mais qui ne consisterait qu'en une seule et unique période: serait-il possible de le saisir, de le comprendre, de

(*) L'un de mes amis, Mr Colomb Ménard, a bien prouvé que l'on peut parodier une fugue aussi bien que tout autre morceau, car c'est lui qui a parodié la fugue à trois octaves en ut mineur, page 1042.

derselben &c., zu vermeiden? Wenn er z.B: eben 10 Sylben braucht, so findet er deren nur 6, und umgekehrt; wenn er eben einer langen Sylbe bedarf, stehen ihm nur zwei kurze zu Gebothe, oder das Gegentheil; wenn die Fuge erfordert, stehen zu bleiben, nöthigen ihn die Worte, sie fortzusetzen.

Um einer Vocalfuge schickliche Worte unterzulegen, gibt es nur ein Mittel: Wenn nähmlich Jemand, der geübt ist, den Tönen passende Worte zu unterlegen, eine schon gemachte Fuge mit dem gehörigen Texte versieht. Und wenn dieses auch nicht immer in regelmässigen Versen geschehen kann, so können es freyere, lyrische, ja auch wohl eine gute Prosa seyn. Es ist nicht schwerer, jeder Fugenstimme Worte zu unterlegen, als einem Ensemblestück, einem Chor, einer Arie, oder einem ganzen Finale (*)

BEMERKUNGEN ÜBER DIE FUGE IM ALLGEMEINEN.

Die Fuge ist in jeder Hinsicht ein Erzeugniss der Kunst, voll von Berechnungen und Combinationen, welche man mit Besonnenheit und ruhigem Kopfe erfinden muss. Sie kan demnach nicht bloss die Frucht der Begeisterung und des Genies seyn. Jndessen schliesst sie nicht, (wie gewisse Pedanten glauben) die Einwirkungen des Geschmacks, der Einbildungskraft und des Genies aus. Aber das, was sie erfordert, ist das *tiefe Gefühl der Harmonie*, (so wie es der grosse *HÄNDEL* besass,) ohne welches die Fuge immer nur ein Körper ohne Seele seyn wird.

Die Fuge, so wie man sie seit Jahrhunderten zu bilden pflegt, hat ein *eingewurzeltes Gebrechen*, sie ist weder *phrasirt noch rhythmisirt*. Die wahre Musik ist eine Sprache, welche den Grundsätzen einer wohlgesetzten Rede folgt und folgen soll. Sie muss demnach von Phrasen zu Phrasen, von Perioden zu Perioden fortschreiten, weil sonst alles unbestimt und verwirrt erscheint. (Man sehe hierüber den, von der Melodie handelnden Theil dieses Werkes.) Diese Phrasen und diese Perioden sind, (sowohl in der Musik wie in der Redekunst,) mehr oder minder lang: aber sie können nicht gewisse Grenzen überschreiten, ohne zerrissen und barbarisch klingend zu werden. Man stelle sich, wenn es möglich ist, eine Rede von nur zwei oder drei Seiten vor, die aber nur aus einer einzigen Periode bestünde: wäre es möglich, sie zu fassen, zu

(*) Einer von meinen Freunden, Hr Colomb Menard hat recht gut bewiesen, dass man einer Fuge eben so wohl wie jedem andern Tonstücke, Worte unterlegen kann, der Text zu der 3-octavigen Fuge in C mol, Seite 1042, ist von ihm derselben unterlegt worden.

l'apprécier ? Eh bien, la fugue, par la manière dont les idées s'enchainent, se poursuivent, s'interrompent, s'entrelacent et se croisent, ne forme qu'une même période.

La forme de la fugue fut inventèe dans le temps où la musique était dans l'enfance, et où l'on n'avait nulle idée de sa véritable nature, de son vrai langage. Pour que la fugue put acquérir un nouvel interêt, il faudrait chercher à la phraser et à varier davantage sa matière par des episodes, ce qui n'est nullement impossible.

Nous proposerons à cet effet le plan suivant, qu'on pourrait plus ou moins modifier, plus ou moins varier, selon la nature du sujet et des épisodes, et selon le goût et le génie du compositeur.

PLAN D'UNE FUGUE PHRASÉE.

1°) L'exposition. Elle doit former une période complette, c'est à dire avoir une cadence parfaite, autant que possible. Sa longueur ne doit pas excéder 24 mesures du mouvement allegro, et pour une fugue dans le mouvement lent, elle ne doit pas excéder 12 mesures.

2°) Un episode bien rhythmé et bien phrasé avec une cadence parfaite. Il pourrait avoir de vingt à trente mesures: mais il faudrait qu'il fut composé de dessins, de traits et enfin, d'idées qui ne fussent pas pris du sujet de la fugue.

3°) La contre-exposition, suivie de quelques développemens partiels. Le tout devrait faire une nouvelle période de 12 à 16 mesures à peu près.

4°) Un épisode qui aurait quelque analogie avec le précédent. Il terminerait avec une cadence parfaite.

5°) Le sujet de fugue en imitation ou premier stretto, de 12 à 16 mesures et plus. Ce qui devrait former une nouvelle période.

6°) Un épisode pour reposer le sujet qui serait également analogue avec les deux précédens, formant une période plus ou moins régulière.

7°) Des imitations, ou un 2e stretto avec le sujet de fugue, formant une nouvelle période.

8°) Un 4e épisode plus ou moins dans le genre des trois précédens, durant lequel le sujet se reposerait.

9°) Des imitations, des développemens partiels, ou encore un 3e Stretto avec le sujet, suivi de la pédale, d'un canon et de la conclusion, ou coda.

Il y a une certaine adresse à faire distinguer ces phrases et ces périodes les unes des autres, sans les terminer toujours par une cadence harmonique: car une grande quantité de ces cadences pourrait rendre le morceau (dont l'interêt est toujours plus harmonique que mélodique) par trop symétrique, et en diminuer la chaleur.

Voici un exemple d'une fugue dans ce genre, précédé d'une introduction. Elle est instrumentale.

verstehen, zu würdigen? Nun wohl, – die Fuge, durch die Art wie ihre Jdeen sich verketten, sich verfolgen, sich unterbrechen, sich verschlingen und sich kreuzen „ – macht auch nur eine solche Periode.

Die Fugenform wurde in jener Zeit erfunden, als die Musik noch in ihrer Kindheit war, und als man noch nicht die geringste Jdee von ihrer wirklichen Natur, ihrer wahren Sprache hatte. Wenn nun die Fuge ein neues Jnteresse erhalten sollte, so müsste man suchen, sie zu phrasiren, und ihren Stoff durch Episoden mannigfaltiger zu machen, – was keineswegs unmöglich ist.

Wir legen zu diesem Zwecke folgenden Entwurf vor, an dem man mehr oder minder verändern und verbessern könte, je nach der Natur des Subjects und der Episoden, und nach dem Geschmack und Genie des Tonsetzers.

ENTWURF ZU EINER PHRASIRTEN FUGE.

1tens) Exposition. Sie muss eine vollständige Periode bilden, das heisst, so viel als möglich eine vollkommene Cadenz haben. Jhre Länge darf nicht 24 Takte im Allegro-tempo, und in langsamer Bewegung nicht 12 Takte überschreiten.

2tens) Eine wohl rhythmisirte und wohl phrasirte Episode mit einer vollkommenen Cadenz. Diese könnte 20 bis 30 Takte lang seyn: aber sie müsste aus Umrissen, Gesangszügen und Jdeen gebildet werden, welche nicht aus dem Fugensubject entnommen sind.

3tens) Die Contraexposition, welcher einige theilweise Entwicklung nachfolgt. Das Ganze müsste wieder eine neue Periode von beiläufig 12 bis 16 Takten bilden.

4tens) Eine Episode, welche einige Ähnlichkeit mit der vorhergehenden hätte. Diese schliesst mit einer vollkommenen Cadenz.

5tens) Das Fugensubject mit Jmitationen, oder die erste Engführung, von 12 oder höchstens 16 Takten. Auch dieses müsste eine neue Periode bilden.

6tens) Eine Episode, um das Subject ausruhen zu lassen; auch diese müsste den vorhergehenden Episoden ähnlich seyn, und eine mehr oder minder regelmässige Periode bilden.

7tens) Jmitationen, oder zweite Engführung mit dem Fugensubjecte, eine neue Periode bildend.
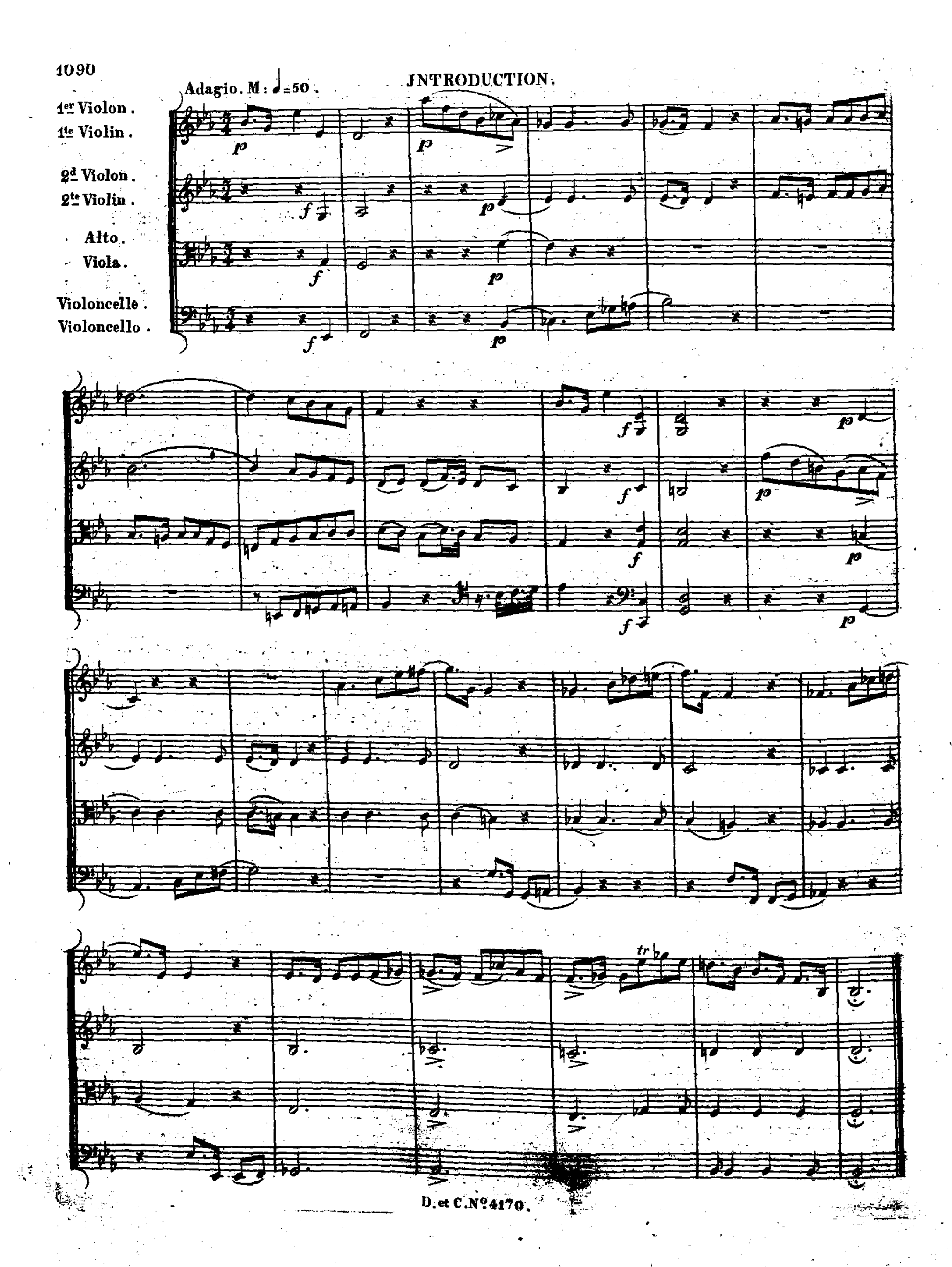
8tens) Eine 4te Episode, mehr oder minder von der Art der vorhergehenden, und wobei das Subject wieder ruht.
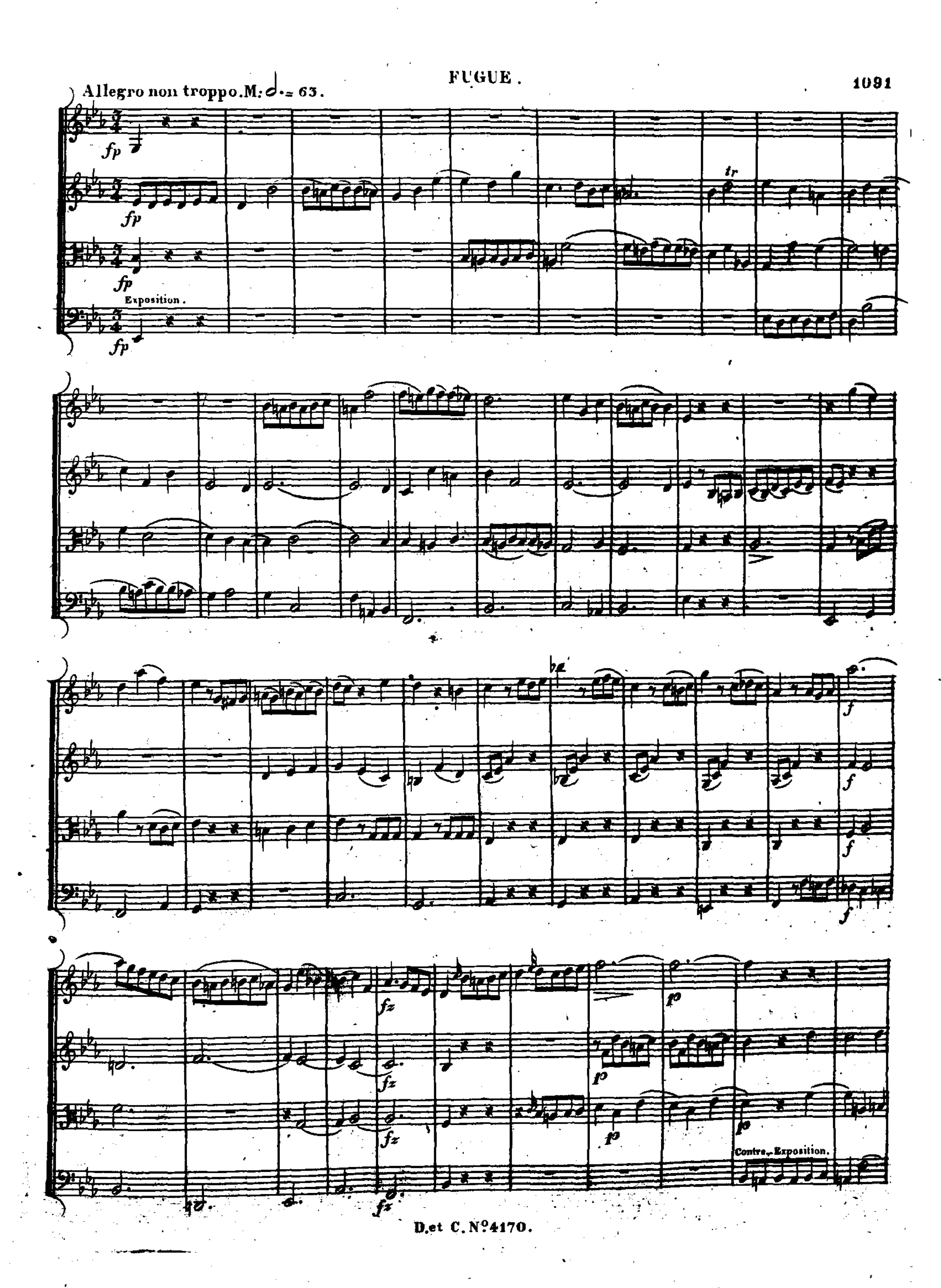
9tens) Jmitationen, theilweise Entwicklungen, oder noch eine 3te Engführung mit dem Subject, hierauf der Orgelpunkt, ein Canon und der Beschluss, oder die Coda.
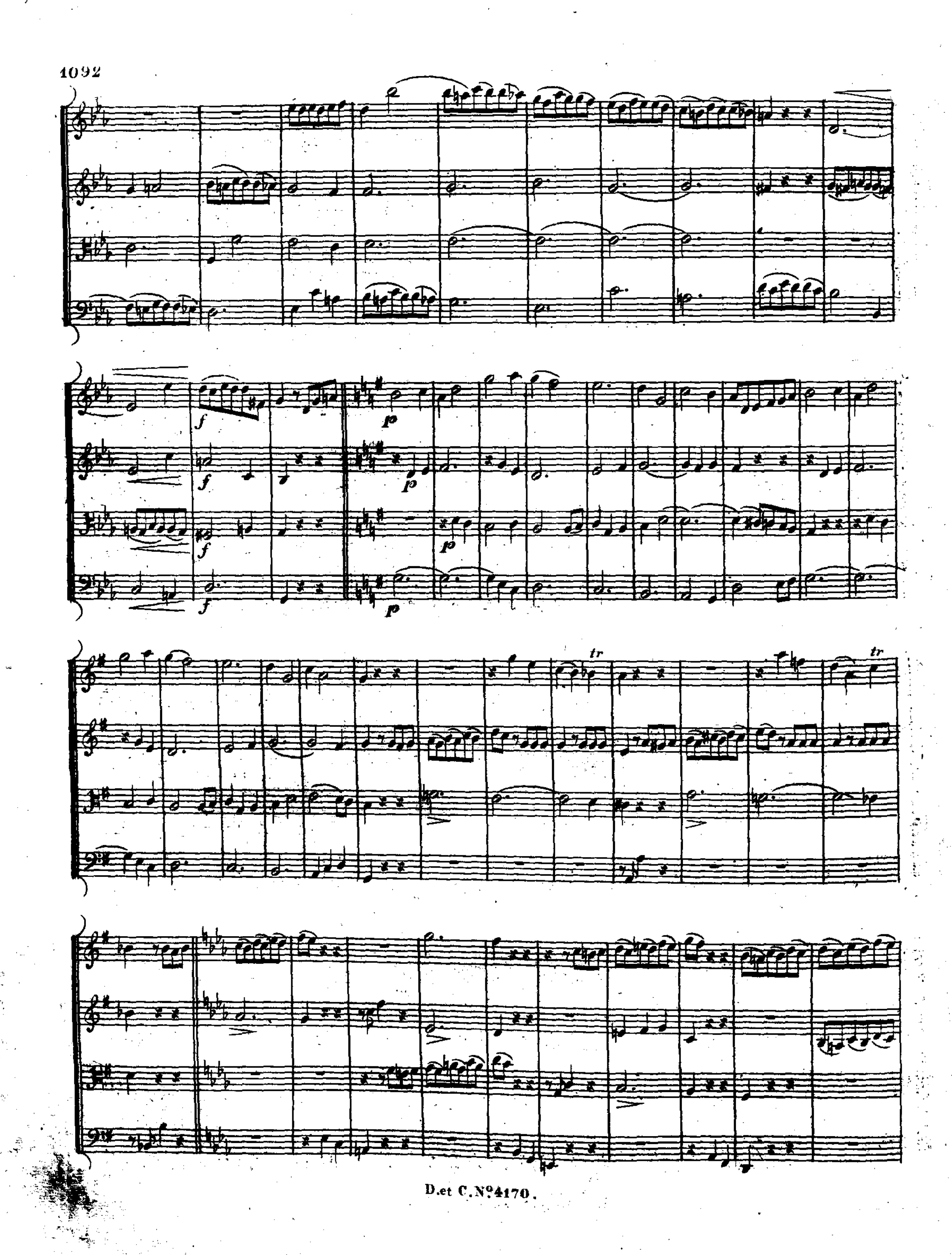
Es bedürfte einer gewissen Gewandheit, um diese Phrasen und Perioden von einander zu unterscheiden, ohne sie stets mit einer harmonischen Cadenz zu beendigen: denn eine zu grosse Menge von diesen Cadenzen könnte das Tonstück, (dessen Jnteresse stets mehr harmonisch als melodisch bleiben muss,) allzu symetrisch machen, und dessen Lebendigkeit vermindern.
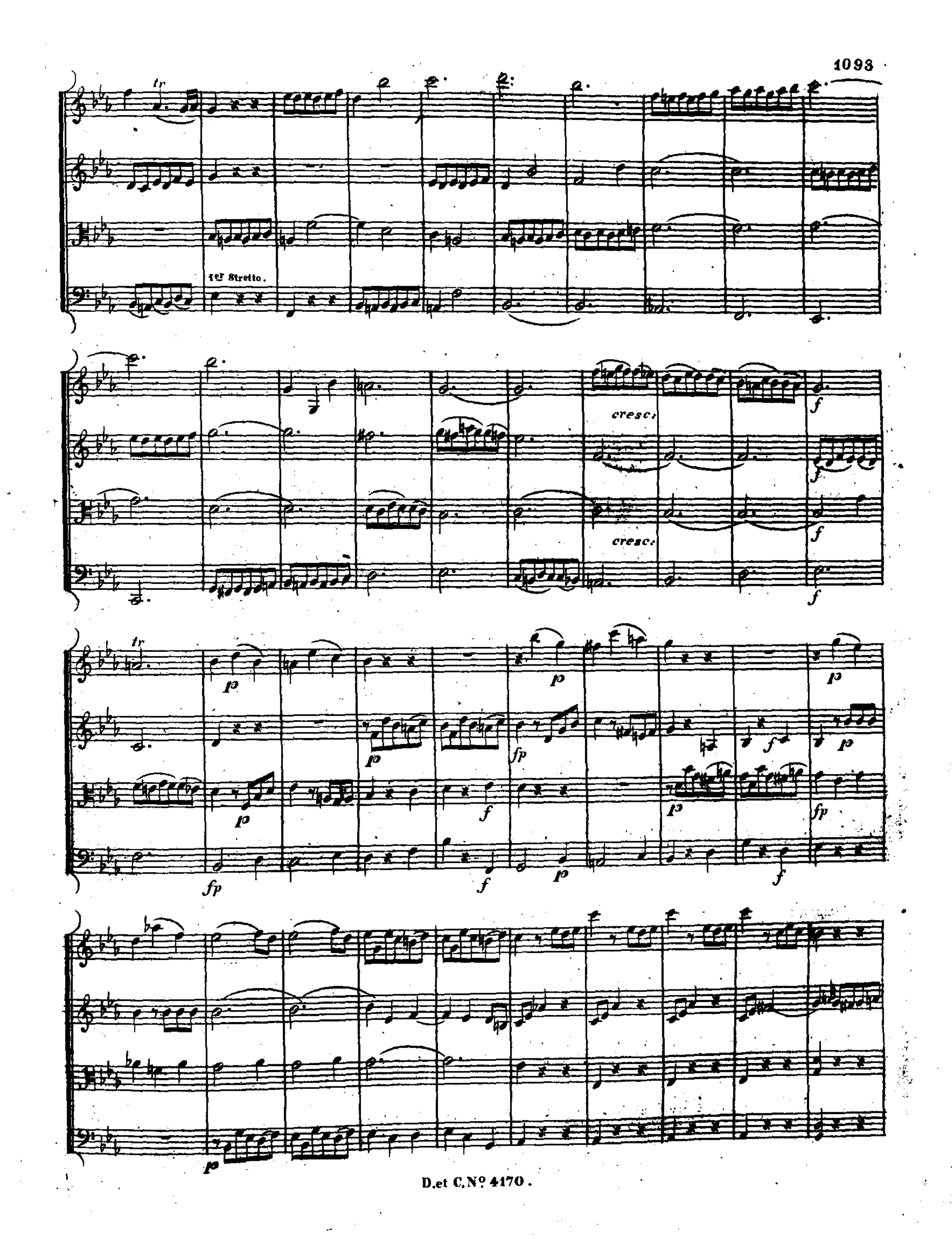
Hier folgt das Beispiel einer solchen Fuge, mit vorangehender Jntroduction. Sie ist für Jnstrumente geschrieben.
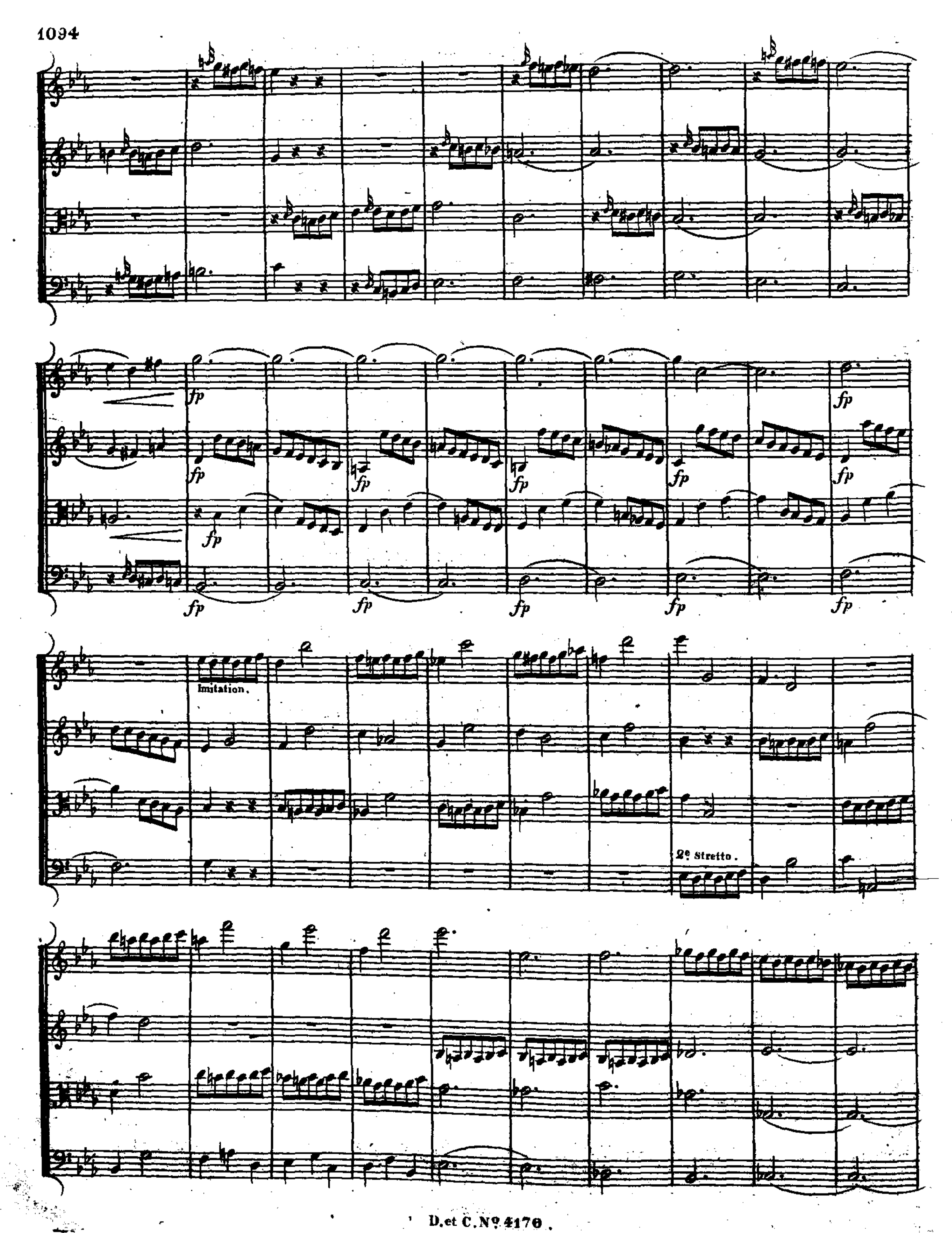
INTRODUCTION.
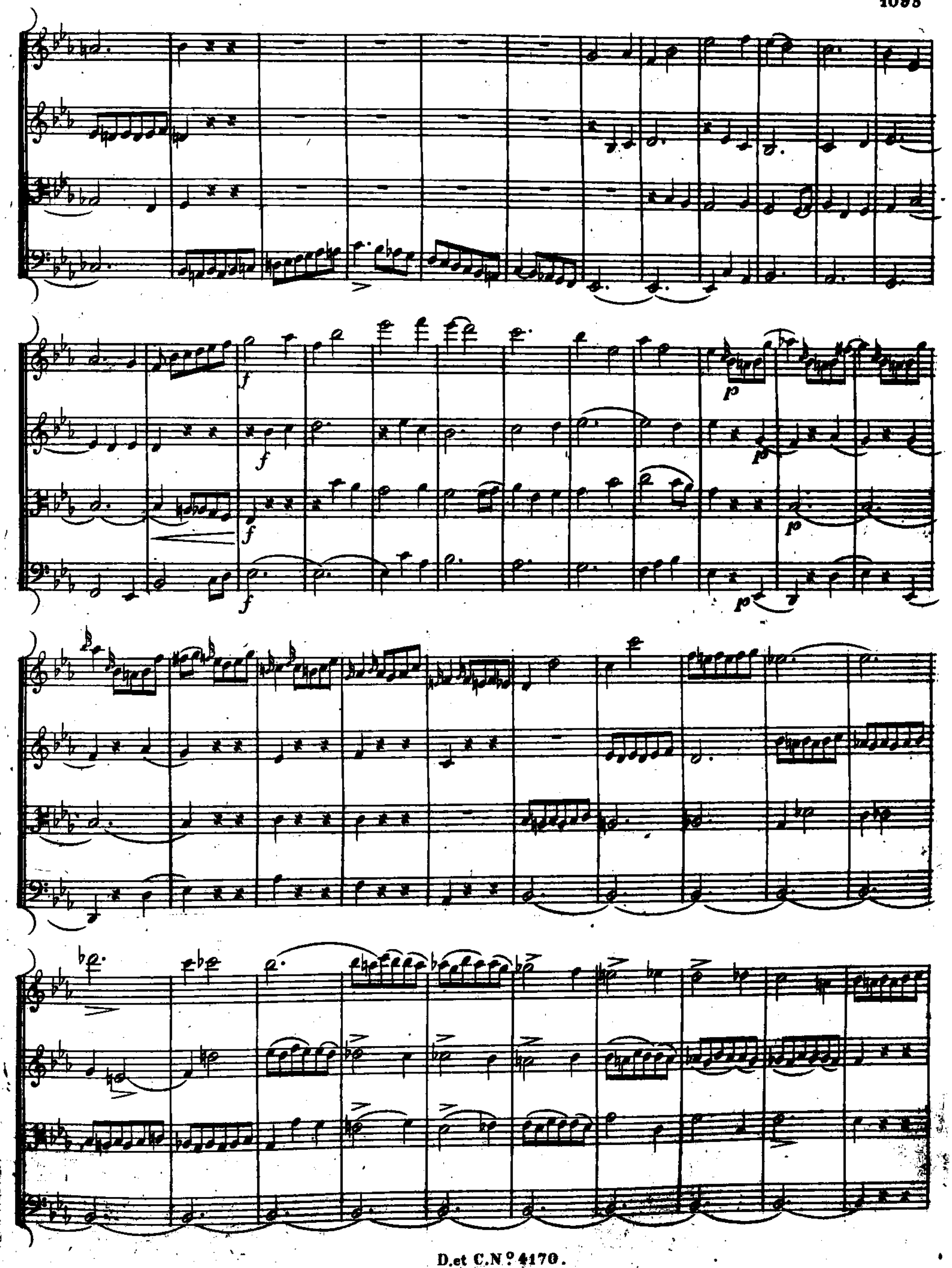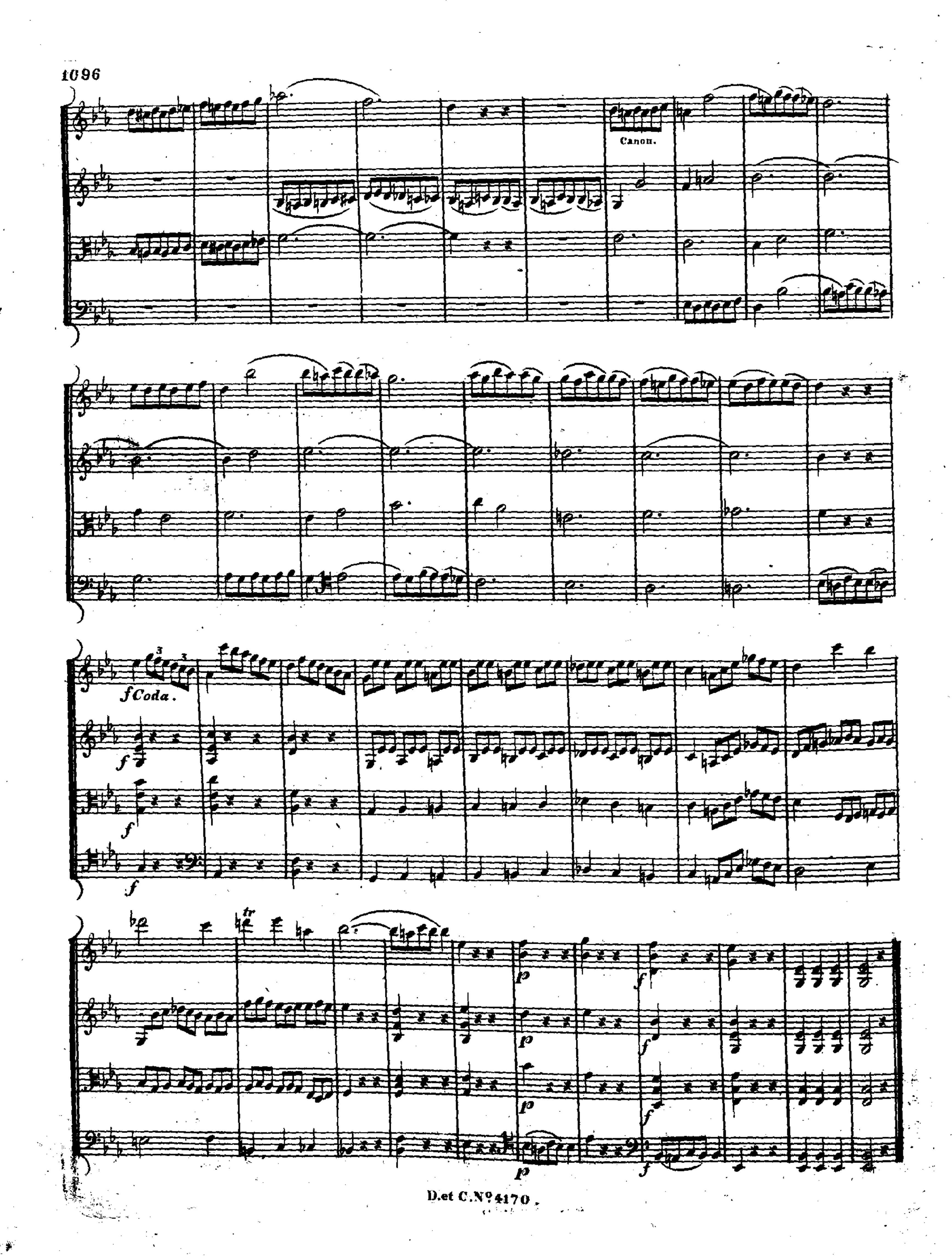



Allegro non troppo. M: 𝅗𝅥. = 63.
fp
fp
fp
Exposition.
fp
tr
f
f
f
f
fz
fz
fz
fz
fp
fp
fp
fp
Contre-Exposition.


f
p
tr


tr
1er Stretto.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
tr
p
p
p
fp
p
fp
fp
p
f
p
fp
fp
f
p
f
p


Imitation.
2e Stretto.


f
p


Canon.
f Coda.
f
p
f

On voit que la matière fuguée est entièrement renfermée dans l'exemple précédent. En la dégageant des episodes qui n'ont rien de commun avec le sujet, on obtiendra la fugue ordinaire avec toutes ses conditions; exposition, contre-exposition, développemens partiels avec le sujet, des strettos, des imitations, la pédale, un canon, tout s'y trouve. Ainsi, pour faire une fugue dans ce genre, il faut savoir parfaitement bien la fugue ordinaire: mais on exige plus de goût, plus d'imagination, plus de chant, plus de conception, plus d'idées et par conséquent plus de génie pour réaliser une fugue bien phrasée et bien rhythmée.

L'ouverture de la flute enchantée de Mozart, et le dernier morceau de son quatuor en sol majeur, ne sont autre chose que des fugues phrasées à peu près dans le genre de l'exemple précédent.

Une fugue phrasée doit être en même temps nuancée par les *forté* et les *piano*, et ces nuances doivent être fidèlement rendues par l'exécution. La manière dont on exécute vulgairement les fugues (surtout celles qui sont accompagnées par l'orchestre) est une espèce de barbarie: c'est à qui criera ou jouera plus fort! Les voix, luttant avec l'orchestre, semblent plutôt y exprimer une grosse joie, que chanter les louanges du Seigneur!

VIII.

DU GENRE FUGUÉ.

Le genre fugué consiste dans la matière fuguée, employée plus ou moins dans les différens morceaux de musique où il ne s'agit pas d'une fugue régulière. Nous avons expliqué dans cet ouvrage la différence qu'il y a entre la fugue et la matière fuguée. La matière fuguée consiste en général:

1°) En imitations de tous genres;
2°) En expositions de fugue;
3°) En strettos;
4°) En canons de différentes espèces;
5°) En développemens partiels d'un sujet;

6°) En répercussions d'un contre-point quelconque.

Ayant donné des exemples suffisans sur tous ces objets, (voyez les articles sur les différens contre-points, les imitations, les canons et la fugue) il nous reste encore à indiquer les différentes productions dans lesquelles on peut employer avec succès les genres fugués. Ces productions sont:

Man sieht, dass der Fugenstoff in diesem vorstehenden Beispiele vollständig enthalten ist. Wenn man es von den Episoden befreite, welche mit dem Subject nichts gemein haben, so würde man eine gewöhnliche Fuge erhalten, und zwar mit all ihren Bedingungen: Exposition, Contraexposition, theilweise Entwicklungen des Subjects, Engführungen, Jmitationen, Orgelpunkt, Canon, alles befindet sich da. Um also eine Fuge dieser Gattung zu machen, muss man eine gewöhnliche Fuge zu componiren wohl verstehen: aber hier wird mehr Geschmack, Fantasie, mehr Gesang, Erfindungsgabe, mehr Jdeen, und folglich mehr Genie erfordert, um eine wohlphrasirte und gut rhythmisirte Fuge zu componiren.

Die Ouverture zu Mozarts Zauberflöte, und das Finale seines Quartetts in G dur, sind nichts anders als Fugen, die ungefähr in der Art des vorstehenden Beispiels in Phrasen abgetheilt sind.

Eine phrasirte Fuge muss überdiess auch mit allen *forte* und *piano* bezeichnet seyn, und diese Bezeichnung muss bei deren Ausführung getreu beobachtet werden. Die Art, wie man gewöhnlich die Fugen (und besonders jene, die vom Orchester begleitet werden,) vorträgt, ist eine wahre Barbarey: wer nur den andern überschreien kann! Die Stimmen, im Kampfe mit dem Orchester, scheinen vielmehr eine wilde rohe Freude, als *das Lob des Herrn* ausdrücken zu wollen!

VIII.

VON DER FUGIRTEN COMPOSITIONSART.

Die fugirten Compositionen bestehen darin, dass der Fugenstoff mehr oder weniger in solchen Tonstücken angewendet wird, wo es sich nicht um eine regelmässige Fuge handelt. Wir haben in diesem Werke bereits den Unterschied angezeigt, der zwischen der Fuge und dem Fugenstoffe statt findet. Der Fugenstoff besteht im Allgemeinen:

1tens) Jn Jmitationen aller Arten;
2tens) Jn Fugen-Expositionen;
3tens) Jn Engführungen, (Stretto's;)
4tens) Jn Canons von verschiedenen Gattungen;
5tens) Jn theilweisen Entwicklungen (Durchführungen) eines Subjects oder Themas;
6tens) Jn Wiederhohlungen irgend eines Contrapunkts.

Nachdem wir bereits über alle diese Gegenstände die nöthigen Beispiele gegeben haben, (man sehe die Artikel über die verschiedenen Contrapunkte, die Jmitationen, die Canons und die Fugen,) so bleibt uns nur noch anzuzeigen übrig, in welchen musikalischen Erzeugnissen man mit Wirkung die fugirte Manier anwenden kann. Diese Erzeugnisse sind:

1° LA MUSIQUE THÉÂTRALE.

Les imitations, les strettos, l'exposition de fugue, la répercussion d'un contre-point double, peuvent avoir lieu dans des morceaux d'ensemble, dans des chœurs et finales d'Opera, attendu que tout cela est susceptible de beaucoup de chaleur. C'est aux compositeurs de choisir le moment favorable à ce travail.

1tens DIE THEATERMUSIK.

Die Jmitationen, die Stretto's, die Fugen-Expositionen, die Wiederhohlungen im doppelten Contrapunkt, können statt finden in den Ensemblestücken, in den Chören und Finales der Opern, vorausgesetzt, dass alles das mit vieler Lebhaftigkeit und Wärme verbunden werden kann. An den Tonsetzern liegt es, die günstigen Momente für solche Ausarbeitungen zu entdecken.

2° LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Outre les fugues régulières, on peut employer plus ou moins la matière fuguée, presque dans tous les morceaux consacrés au culte religieux. C'est dans la musique d'eglise que l'on a fait le plus d'usage de la matière fuguée en accompagnant le plain-chant. Le plain-chant peut servir à réaliser les propositions suivantes:

1°) On prend le commencement d'un plain-chant (composé de cinq, six, sept ou huit notes) pour sujet de fugue. On invente un ou deux contre-sujets pour l'accompagner, lorsqu'on veut faire une fugue double ou à trois sujets.

2°) On accompagne un plain-chant tout entier par une fugue vocale ou instrumentale, de la manière indiquée page 1079.

3°) On prend un plain-chant en entier, en l'exécutant par une seule partie, (en chœur) ou en le promenant par phrases, selon les paroles, entre les différentes parties du chœur. On l'accompagne par des imitations plus ou moins canoniques dans les genre de PALESTRINA, JOMELLI, LEO, DURANTE, &:...

2tens DIE KIRCHENMUSIK.

Ausser den regelmässigen Fugen kann man noch mehr oder minder die fugirte Weise fast in allen, dem Gottesdienst geweihten Tonwerken anwenden. Jn der Kirchenmusik ist es wo man, bei Begleitung des Chorals, den meisten Gebrauch von dem Fugenstoffe macht. Der Choral kann zu folgenden Compositionsarten dienen:

1tens) Man nimmt den, (aus 5, 6, 7 bis 8 Noten bestehenden) Anfang eines Chorals, um ihn als Subject einer Fuge zu gebrauchen. Man erfindet ein oder zwei Contrasubjecte um es zu begleiten, wenn man eine Fuge mit 2 oder 3 Subjecten machen will.

2tens) Man begleitet einen vollständigen Choral mit einer Vocal- oder Jnstrumentalfuge, auf jene, Seite 1079 angezeigte Art.

3tens) Man nimt einen vollständigen Choral, indem man ihn durch eine einzige Stimme (im Chor) ausführen lässt, oder indem man ihn phrasenweise, (nach den Worten) zwischen den verschiedenen Stimmen des Chors durchführt. Man begleitet ihn mit mehr oder minder canonischen Jmitationen, in der Weise des PALESTRINA, JOMELLI, LEO, DURANTE, &:....

75. Anmerkung des Übersetzers. Die Partitur des MOZART'SCHEN Requiems ist auch in dieser Hinsicht ein sehr lehrreiches Studium.

3° LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La matière fuguée joue un rôle très important dans la musique instrumentale. Cependant on compose bien des fugues régulières pour le piano, pour l'orgue, pour 2, 3 ou 4 instrumens; mais on n'en fait pas pour l'orchestre seul, à moins qu'elles ne soient phrasées comme l'ouverture de la flute enchantée.

Dans le courant d'un morceau de quatuor, de quintetto, d'ouverture et de symphonie &:... on peut avec le plus grand succès employer (sur-tout dans la seconde partie d'un morceau) l'exposition de fugue, des imitations et des strettos, plus ou moins canoniques, la répercussion d'un contre-point double, le développement partiel d'un ou de plusieurs motifs. Les ouvrages de JOS. HAYDN sont, sous ce rapport, des exemples et des modèles qu'il faut consulter sans cesse.

FIN DE LA NEUVIÈME PARTIE.

3tens DIE JNSTRUMENTAL-MUSIK.

Der Fugenstoff spielt in der Jnstrumental-Musik eine sehr wichtige Rolle. Jndessen obwohl man viele regelmässige Fugen für das Pianoforte, für die Orgel, für 2, 3, oder 4 Jnstrumente componirt, so schreibt man deren doch keine für das Orchester allein, es müssten denn solche phrasirte seyn, wie die Ouverture der Zauberflöte.

Jm Laufe eines Satzes von einem Quartett, Quintett, einer Ouverture, Sinfonie, &:.. kann man mit dem besten Erfolge, (besonders in dem 2ten Theile des Tonstückes,) die Exposition einer Fuge, die Jmitationen, die mehr oder minder canonischen Engführungen, die Wiederhohlungen eines doppelten Contrapunkts, die theilweise Entwicklung eines oder mehrerer Motive, &... anbringen. Die Werke JOS. HAYDN'S sind, in dieser Hinsicht, Beispiele und Muster, welche man unaufhörlich zu Rathe ziehen muss.

ENDE DES NEUNTEN THEILS.

ZEHNTER



Dixième Partie.



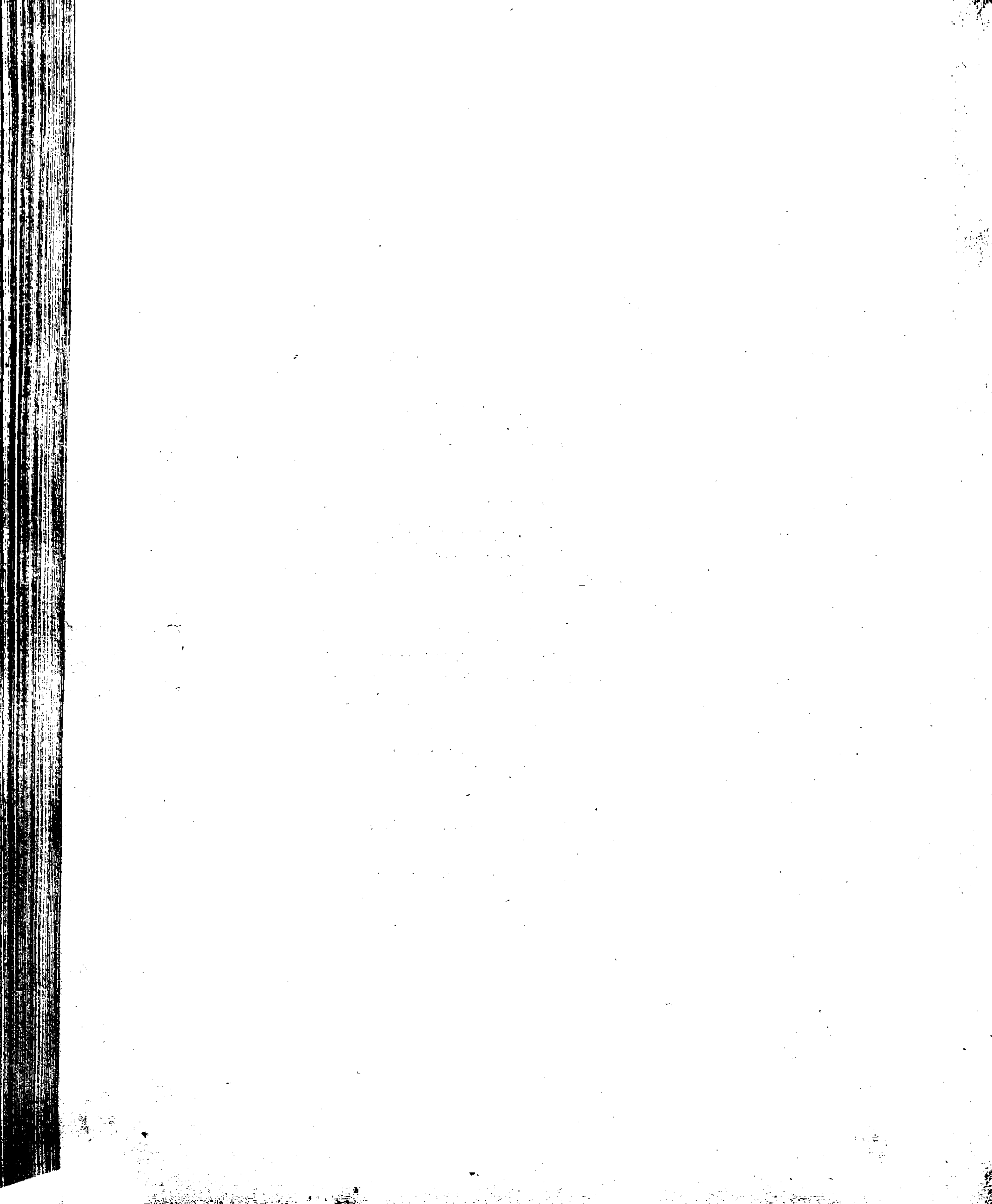


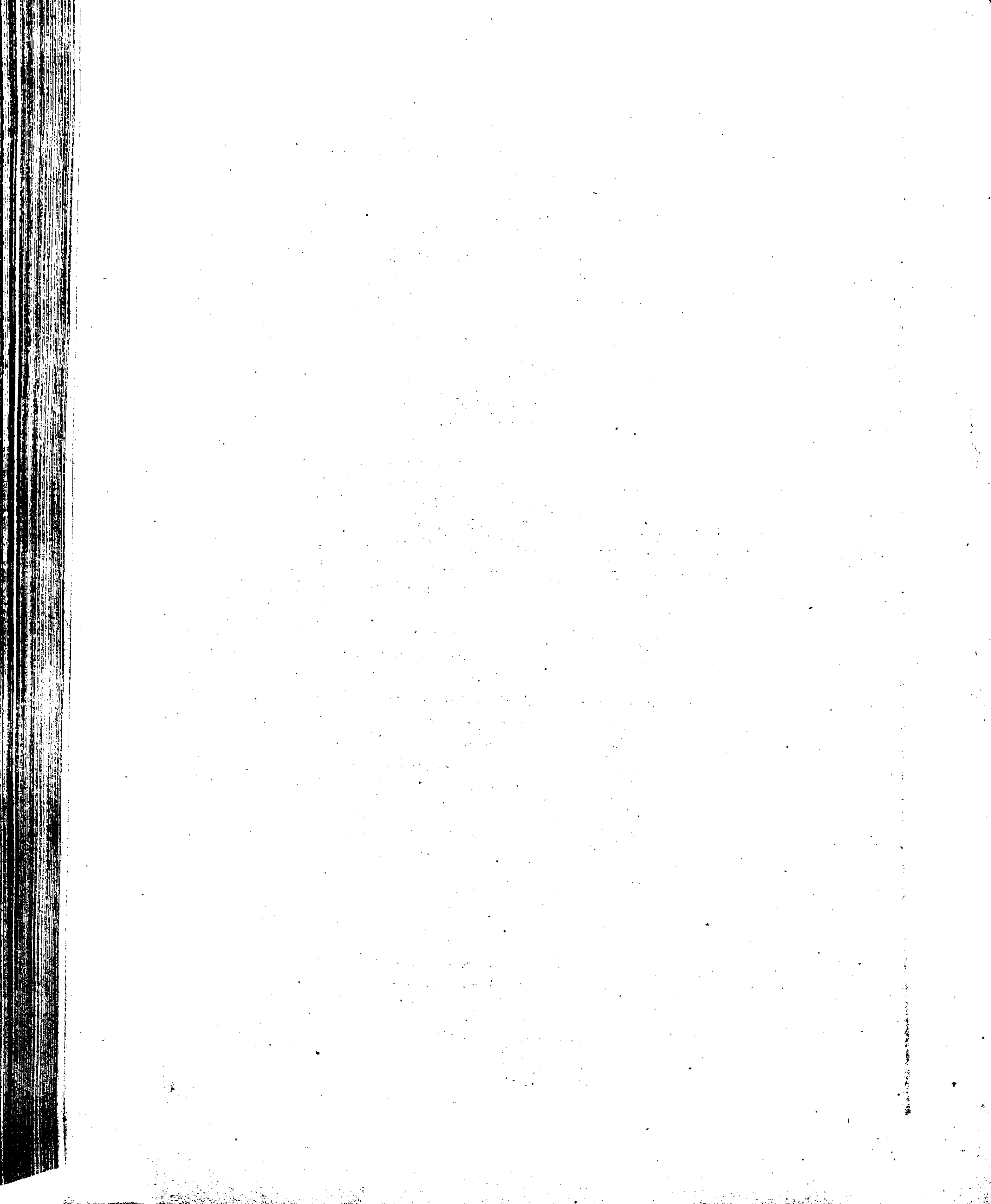
TABLE DES MATIÈRES

DE LA DIXIÈME PARTIE.

JNHALT

DES ZEHNTEN THEILS.

D. et C. Nº 4170.



DIXIÈME PARTIE.

DE L'ART DE TIRER PARTI DE SES IDÈES, OU DE LES DÉVELOPPER.

Avant de traiter cette matière importante, sur laquelle il n'existe rien d'instructif, il est nécessaire de dire deux mots sur les idées musicales, sur leur création et leur exposition. Ces trois objets doivent nécessairement précéder le développement des idées. Pour ne point répéter ici ce que nous avons dit dans notre traité de mélodie, nous invitons nos lecteurs à vouloir bien se rappeler ce qu'il contient sur la construction des phrases, des périodes, et sur ce qu'on doit appeler *idée en musique*.

I.

DES IDÈES MUSICALES.

Un compositeur de profession, instruit et connaissant la nature de son art, n'aura pas besoin qu'on lui explique ce que c'est *qu'idées musicales:* il se le représentera de suite avec netteté. Il saura les distinguer les unes des autres, en apprécier le mérite, il sera même en état, jusqu'à certain point, de montrer à ces élèves comment ils doivent s'y prendre pour les chercher, les créer, les enchainer et les développer. Mais ce qui doit paraitre inexplicable, incompréhensible à toute personne non initiée dans cet art mystérieux, c'est que ce même compositeur éprouvera une peine infinie à donner une définition exacte et precise de l'idée musicale et de montrer clairement en quoi consiste sa nature.

La musique est par essence un *art de sentiment*. Les véritables idées musicales sont le produit de ce que nous sentons. Ce que le sentiment crée, apprécie, ce qui lui plait et ce qui l'interesse, ce qui est clair ou vague pour lui, tout cela n'est point du ressort de la logique, et ne peut être logiquement discuté, ni prouvé, ni défini.

Un compositeur, qui par l'étude et surtout par la pratique de son art parvient à se familiariser avec le langage du sentiment, à s'initier à ses mystères, qui, en composant, l'appelle sans cesse à son secours, finit par l'entendre et par le comprendre facilement, sans pouvoir cependant l'expliquer ni le définir d'une manière satisfaisante.

ZEHNTER THEIL.

VON DER KUNST, SEINE JDEEN ZU BENUTZEN, ODER DIESELBEN ZU ENTWICKELN.

Ehe wir diesen wichtigen Gegenstand abhandeln, über welchen noch nichts Belehrendes vorhanden ist, müssen wir nothwendigerweise einige Worte über die musikalischen Jdeen, ihre Erfindung und ihre Exposition sagen. Diese drei Gegenstände müssen unausweichlich der Entwicklung der Jdeen, (musikalischen Gedanken.) vorangehen. Um nicht das hier zu wiederhohlen, was wir schon in unserem, von der Melodie handelnden Theile dieses Werkes gesagt haben, laden wir unsere Leser ein, sich dessen zu erinnern, was dort über die Bildung der Phrasen, der Perioden, und über das, was man unter *musikalischen Jdeen* versteht, besprochen und erklärt worden ist.

I.

VON DEN MUSIKALISCHEN JDEEN.

Ein Tonsetzer von Beruf, der unterrichtet ist, und die Natur seiner Kunst kennt, bedarf keiner Erklärung, was man unter *musikalischen Jdeen* versteht: er kann sich dieselben mit Klarheit vorstellen. Er weiss die einen von den andern zu unterscheiden, sie nach ihrem Werthe zu würdigen; er wird sogar, bis zu einem gewissen Grade, im Stande seyn, seinen Schülern zu zeigen, wie sie es anzufangen haben, dieselben zu suchen, sie zu erfinden, aneinander zu ketten, und sie zu entwickeln oder durchzuführen. Aber das, was allen, in diese geheimnissvolle Kunst Nichteingeweihten unerklärbar und unbegreiflich scheinen muss, ist, dass derselbe Tonsetzer eine unendliche Mühe haben wird, von der musikalischen Jdee eine richtige und genaue Definition zu geben, das heisst, mit Klarheit zu zeigen, worin ihre Wesentheit und Natur besteht.

Die Musik ist, ihrem innern Wesen zufolge, eine *Kunst des Gefühls*. Die wahrhaften musikalischen Jdeen sind die Frucht dessen, was wir fühlen. Das, was das Gefühl erschafft, genehmigt, das was ihm gefällt, und was es anzieht, das was für dasselbe klar oder unbestimmt ist, das Alles gehört nicht vor den Richterstuhl der Logik, und kann durch Vernunftschlüsse weder untersucht, noch bewiesen, weder erklärt, noch entschieden werden.

Ein Tonsetzer, der durch Studium, und vorzüglich durch eine lange Ausübung seiner Kunst sich endlich mit der Sprache des Gefühls vertraut gemacht, und in dessen Geheimnisse eingeweiht hat, der, beim Componiren, dasselbe unaufhörlich sich zum Beistande ruft, kommt zuletzt auf den Punkt, mit Leichtigkeit zu hören und zu verstehen, wenn es, und was es zu ihm spricht, ohne jedoch im Stande zu seyn sich dasselbe auf eine befriedigende Weise erklären und darüber Rechenschaft geben zu können.

Ainsi, sans nous embarquer dans des discussions metaphisiques sur la nature des idées musicales, ce qui au reste deviendrait tout à fait inintelligible pour toutes les personnes à qui la nature a refusé le sentiment musical, il suffit, pour comprendre la matière que nous traitons dans ce livre de savoir que nous appelons idée en musique :

1° Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant ;

2° Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant ;

3° La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures qui fixe l'attention des auditeurs, quoique ce chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants .

Enfin nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore aprés l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin ce qui interesse le sentiment.

Parmi les idées musicales, il y en a qui sont courtes, d'autres qui sont de moyenne longueur et d'autres encore que l'on peut appeler longues : on peut les classer sous ce rapport à peu prés en idées de 2 jusqu'à 24 mesures .

Un morceau de musique de 200 ou 300 mesures peut nous interesser depuis un bout jusqu'à l'autre: dans ce cas, il est composé de différentes idées, de phrases et de périodes liées entre elles comme elles le sont dans un discours oratoire .

Les idées musicales se divisent en outre :

1° EN IDÉES MÉRES ; une idée mère est celle qui est la plus étendue, la plus complète et la plus importante dans un morceau : p.e., le début d'une symphonie, d'une ouverture &... doit être une idée mére .

2° EN IDÉES ACCESSOIRES ; une idée accessoire est courte, le plus souvent incomplète ; les idées accessoires se placent *entre* les idées mères : elles servent de liaison entre différens tons comme entre différentes idées plus importantes .

3° EN PHRASES ; une phrase est un membre d'une période, et souvent aussi une idée accessoire .

4° EN PÉRIODES ; une période est un sens musical terminé par une cadence parfaite : une idée mère doit former une période régulière qui peut être plus ou moins longue .

5° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST UNIQUEMENT MÉLODIQUE(*). Une idée de ce genre peut être idée mère ou idée accessoire .

(*) Ce qui n'exclut pas l'harmonie pour les accompagner ; mais cette harmonie n'est d'aucun interet isolément prise .

Also, ohne uns auf das Meer der metaphisischen Untersuchungen über die Natur der musikalischen Jdeen einschiffen zu wollen, (was überdiess auch für Jeden, dem die Natur musikalisches Gefühl versagt hat, völlig unverständlich bliebe ,) reicht es zur Verständlichkeit des in diesem Theile abzuhandelnden Gegenstandes hin, zu wissen, dass wir in der Tonkunst unter dem Namen Jdeen (Gedanken) verstehen :

1tens Ein natürliches, ungezwungenes Motif, (Thema,) oder auch nur einen einfachen Gesangszug ;

2tens Eine kurze harmonische Phrase, welche sich beim Vortrag leicht fassen und behalten lässt ;

3tens Die Vereinigung eines Gesangs und einer Harmonie von einigen Takten, welche die Aufmerksamkeit der Hörer fesselt, wenn auch dieser Gesang und diese Harmonie, einzeln genommen, nur unbedeutend seyn mögen .

Endlich nennen wir musikalische Jdee alles, was mehr oder minder zu unserem Gefühl spricht, alles was unserem Gehör schmeichelt, Alles was wir leicht behalten, Alles dessen wir uns mit Vergnügen erinnern, Alles, was wir noch einmal zu hören wünschen, nachdem wir es einmal schon gehört haben, Alles, was unserer Einbildungskraft irgend ein Bild vorführt, endlich alles, was das Gemüth interessirt .

Unter den musikalischen Jdeen gibt es solche, die kurz sind, andere von mittlerer Länge, und noch andere, die man lang nennen kann ; man kann sie in dieser Rücksicht beiläufig in Jdeen von 2 bis zu 24 Takten Länge eintheilen .

Ein Tonstück von 200 bis 300 Takten kann uns vom Anfang bis ans Ende interessiren : in diesem Falle ist es aus verschiedenen Jdeen, Phrasen und Perioden zusammengesetzt , welche unter einander so verbunden sind, wie jene in einer wohlgedachten Rede .

Die musikalischen Jdeen werden unter andern auch eingetheilt :

1tens Jn GRUNDIDEEN (oder HAUPTIDEEN,) eine Grundidee ist jene, welche in einem Tonstücke die ausgedehnteste , die vollständigste und die wichtigste ist : z : B : der Anfang einer Sinfonie, einer Ouverture, &:.. muss eine Grundidee seyn.

2tens Jn NEBENIDEEN ; eine Nebenidee ist kurz, meistens unvollständig . Die Nebenideen werden *zwischen* die Grundideen gestellt ; sie dienen als Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Tonarten, und zwischen andern , wichtigeren Jdeen .

3tens Jn PHRASEN ; eine Phrase ist ein Glied einer Periode, und oft zugleich einer Nebenidee .

4tens Jn PERIODEN ; ein Periode ist ein musikalischer Gedanke, welcher durch eine vollkommene Cadenz abgeschlossen ist . Eine Grundidée muss eine regelmässige Periode bilden, welche mehr oder minder lang seyn kann .

5tens Jn JDEEN VON REIN MELODISCHEM JNTERESSE. (*) Eine Jdee dieser Gattung kann entweder eine Grundidee, oder eine Nebenidee seyn .

(*) Welche jedoch nicht die, sie begleitende Harmonie ausschliessen ; nur ist diese Harmonie, einzeln für sich genommen, von keinem Jnteresse .

6° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST PUREMENT HARMONIQUE ; une idée de ce genre ne peut être qu'une idée accessoire et non une idée mère.

7° EN IDÉES QUI TIRENT leur intérêt DE LA RÉUNION DE L'HARMONIE AVEC LA MÉLODIE ; cette sorte d'idées peut être employée, soit comme idée mère, soit comme idée accessoire.

II.

DE LA CRÉATION DES IDÉES MUSICALES.

La faculté de produire ou de créer nous est donnée par la nature : elle est plus ou moins active dans les uns que dans les autres : quelquefois elle est si faible dans beaucoup d'individus, qu'elle semble presque nulle : quelquefois aussi elle n'est qu'engourdie, et peut demeurer en cet état durant toute la vie, si un hasard heureux ou des circonstances favorables ne lui donne pas l'occasion de se développer. Cette faculté que l'on nomme vulgairement GÉNIE (*) est accompagnée de phénomènes remarquables, sur lesquels une longue expérience nous a fourni les éclaircissemens suivans qui peuvent rendre service aux jeunes artistes.

1° Quand la faculté de créer est dans sa pleine activité, les idées abondent avec une facilité inconcevable, mais non toujours dans l'ordre convenable. Dans ce cas il est bon (pour n'en pas perdre une partie) de les noter briévement, ou plutôt de les indiquer seulement, sur une ou deux portées, sauf à choisir plus tard ce qui convient le plus, et à y mettre l'ordre nécessaire. Les idées que l'on trouve de cette manière sont ordinairement des diamants bruts, qu'il faut polir ensuite. Lorsque l'âme est ainsi dans cette disposition, un feu électrique circule dans les veines, et l'imagination est comme si elle était embrasée, on se croit transporté dans des régions inconnues à soi même ; le bonheur dont on jouit alors ne se laisse point exprimer. Il est impossible de se faire une idée juste de cet état de l'âme si on ne l'a point éprouvé par soi même.

2° La faculté de créer ne se manifeste pas toujours avec la même force. J'ignore les véritables causes de cette variété qui nécessairement doit influer sur la matière créée, en la rendant plus ou moins neuve, plus ou moins originale, plus ou moins intéressante.

(*) Du mot latin GIGNERE, qui signifie produire, enfanter, créer.

6tens Jn JDEEN VON REIN HARMONISCHEM JNTERESSE ; eine solche Jdee kann nur eine Nebenidee, und nicht eine Grundidee seyn.

7tens Jn JDEEN, DEREN JNTERESSE IN DER VEREINIGUNG DER HARMONIE MIT DER MELODIE BESTEHT ; Diese Gattung Jdeen können sowohl als Grundideen, wie als Nebenideen angewendet werden.

II.

VON DER ERFINDUNG DER MUSIKALISCHEN JDEEN.

Die Eigenschaft des Erfindens und Hervorbringens wird uns von der Natur gegeben : sie ist bei dem einen mehr wirksam als bei dem andern : bisweilen ist sie, bei vielen Jndividuen, so schwach, dass man sie fast gar nicht gewahr wird : manchmal ist sie auch nur eingeschüchtert und gelähmt, und kann in diesem Zustande durch das ganze Leben bleiben, weñ nicht ein glücklicher Zufall, oder günstige Umstände ihr die Gelegenheit verschaffen sich zu entwickeln. Diese Eigenschaft, welche man gemeinhin GENIE nennt, (*) ist von merkwürdigen Erscheinungen begleitet, über welche uns eine lange beobachtende Erfahrung folgende Aufklärungen geliefert hat, welche jungen Künstlern dienlich seyn können.

1tens Wenn die Erfindungsgabe in ihrer vollen Wirksamkeit ist, so strömen die Jdéen mit unbegreiflicher Leichtigkeit, aber nicht immer in brauchbarer Ordnung, herbei. Jn diesem Falle ist es gut, (um nicht einen Theil derselben wieder zu verlieren,) sie kürzlich zu notiren, oder noch besser auf eine oder zwei Zeilen anzudeuten, um dann später mit Musse dasjenige dazu zu wählen, was am schicklichsten zur Hervorbringung der nöthigen Ordnung beizufügen ist. Die Jdeen, welche man auf diese Art findet, sind gewöhnlich rohe Diamanten, welche man in der Folge erst schleifen muss. Wenn die Seele in diesem Zustande des Erfindens ist, so lauft ein elektrisches Feuer durch die Adern, — die Einbildungskraft flammt, — man glaubt sich in fremde, unbekannte Regionen versetzt, die glücklichen Empfindungen solcher Augenblicke lassen sich nicht beschreiben, nicht mahlen. Unmöglich ists sich von diesem Seelenzustande eine richtige Jdee zu machen, weñ man es nicht selber erfahren hat.

2tens Die Eigenschaft des Erfindens äussert sich nicht immer in gleicher Stärke. Jch kenne die wahren Ursachen dieser Verschiedenheit nicht, welche nothwendigerweise auf das Hervorgebrachte Einfluss hat, indem sie dasselbe mehr oder minder originell, mehr oder minder geistreich, oder anziehend, und reizend macht.

(*) Von dem lateinischen Worte GIGNERE, welches so viel bedeutet als hervorbringen, erzeugen, erschaffen.

3° La faculté de créer ne peut s'acquérir, ni par le travail, ni par le temps: mais elle est susceptible, comme toutes les autres facultés morales et phisiques, d'un grand développement, d'un perfectionnement remarquable par un exercice constant et rarement interrompu. Elle agit ordinairement très faiblement dans l'origine, ou bien elle s'annonce avec une impétuosité extrême, et opère d'une manière très déréglée. En cet état primitif elle ne présente que des idées imparfaites, sauvages, incohérentes. Il serait dangereux de rester longtemps de suite dans cette situation, ou de la provoquer trop souvent; car il pourrait en résulter l'habitude d'une création confuse et tout à fait désordonnée. Le remède que j'ai employé contre cette impétuosité dangereuse m'a réussi. Pour calmer l'effervescence d'une imagination par trop ardente et qui était presque toujours accompagnée de maux de tête, j'ai pris la résolution d'étudier la géometrie et particulièrement l'algèbre, sans discontinuer cependant de pratiquer mon art. Au bout de quelques années mon imagination devint plus réglée, plus docile et plus propre à produire: les accidens fâcheux dont elle était accompagnée dans l'origine disparurent.

4° Il est à remarquer qu'à force de composer on peut acquérir une routine qui donne la facilité de travailler lors même que la véritable faculté de créer est en repos. Mais dans ce cas les productions deviennent d'une nature bien inférieure: Le compositeur rentre dans la classe ordinaire; seulement il reste un harmoniste habile s'il possède, dans la perfection, cette partie de l'art. (*)

5° La faculté de créer n'est pas toujours en activité: elle exige (comme toutes les autres facultés) qu'on la laisse reposer. Ces repos demandent plus ou moins de temps, selon qu'elle a été plus ou moins fatiguée. Durant le temps de ces repos elle se refait, se rafraichit, prépare de nouveaux matériaux et acquiert de nouvelles forces. Lorsqu'elle est dans son état naturel de repos, il est dangereux de la forcer d'agir.

3tens Diese Eigenschaft des Erfindens kann weder durch Arbeit noch durch die Zeit erlangt werden: aber, so wie alle geistigen und körperlichen Eigenschaften, ist auch sie einer grossen Entwicklung und einer merkwürdigen Vervollkomnung mittelst einer beständigen und selten unterbrochenen Übung fähig. Ursprünglich wirkt und zeigt sie sich meistens sehr schwach, oder auch, sie kündigt sich mit ausserordentlichem Ungestüm an, und wirkt auf eine sehr unregelmässige Art. Jn diesem ursprünglichem Zustande bringt sie nur unvollkommene, wilde, unzusammenhängende Jdeen hervor. Es wäre gefährlich, lange in diesem Zustande zu bleiben, oder denselben oft hervorzurufen; denn es könnte daraus die Gewohnheit entstehen, nur verwirrte und gänzlich ungeordnete Schöpfungen hervorzubringen. Das Mittel, das ich gegen diesen gefährlichen Ungestüm anwendete, hat mir geglückt. Um das Aufbrausen einer allzu heissen Einbildungskraft, (welches fast immer mit Kopfschmerzen begleitet war,) zu dämpfen und zu beruhigen, entschloss ich mich, die Geometrie, und besonders die Algebra zu studieren, ohne jedoch die Ausübung meiner Kunst zu vernachlässigen. Nach einigen Jahren wurde meine Fantasie geregelter, gelehriger, und mehr zum Hervorbringen geeignet: die unangenehmen Zufälle, welche sie ursprünglich begleiteten, verschwanden.

4tens Es ist zu bemerken, dass man durch vieles Componiren eine Übung erlangen kann, welche eine Leichtigkeit im Arbeiten gibt, selbst wenn die eigentliche Erfindungseigenschaft ruht. Aber in diesem Falle sind die Hervorbringungen von einer sehr untergeordneten Natur: Der Tonsetzer tritt in die Reihe des Gewöhnlichen, er bleibt nur noch ein geschickter Harmoniker, wenn er diesen Theil der Kunst in der Vollkommenheit inne hat. (*)

5tens Die Erfindungsgabe ist nicht immer in Thätigkeit: sie erfordert, (wie alle andern Eigenschaften,) dass man sie ausruhen lasse. Diese Ruhepunkte begehren mehr oder weniger Zeit, je nachdem sie mehr oder weniger angestrengt worden ist. Während diesem Ausruhen wird sie wieder hergestellt, erfrischt, bereitet neue Hilfsmittel und Gedanken, und erlangt neue Kräfte. Wenn sie in ihrem natürlichen Ruhestande ist, so ist es gefährlich, sie zur Thätigkeit zu zwingen.

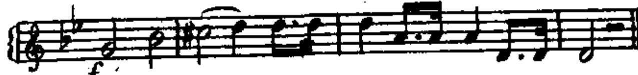
(*) Cependant on peut remarquer que cette manière de travailler à cela de bon qu'elle entretient l'artiste dans la pratique de son art, et lui donne (lorsqu'il veut réaliser ses idées) cette grande facilité qui seconde si puissamment l'activité de la faculté créatrice. De grands génies nous ont laissé souvent bien des ouvrages qui n'ajoutent rien à leur réputation; mais, peut être que ces productions nous ont valu celles qui les ont immortalisés.

(*) Indessen müssen wir auch bemerken, dass diese Art zu arbeiten das Gute hat, dass sie den Künstler in steter Übung seiner Kunst erhält, und ihm (bei der Ausführung seiner Jdeen) diese grosse Leichtigkeit verschafft, welche so mächtig der Thätigkeit des Erfindungsvermögens beisteht. Manche grosse Genies haben uns oft viele Werke hinterlassen, welche eben nichts zu ihrem Ruhme beifügten; aber vielleicht waren uns diese Arbeiten nicht minder werth, als jene welche sie unsterblich machten.

Aussi éprouve-t-on de la peine, dans ce cas, à la mettre en activité; ce qui est un avertissement certain que son temps d'action n'est pas encore venu: dans le cas contraire, un besoin impérieux de produire stimule le compositeur, son imagination s'échauffe, et l'inspiration créatrice s'empare de lui. Ces temps périodiques que la faculté de créer exige pour se remettre, et qui durent quelquefois quinze jours, trois semaines, un mois et plus, allarment, désolent dans l'origine, c'est à dire avant qu'on ne soit convaincu de leur utilité et de leur nécessité. On s'imagine alors que la nature nous à refusé les qualités nécessaires à un compositeur. Haydn conseillait de mettre à profit ces temps de repos, non pas pour composer, mais pour étudier les différentes branches de l'art, en faisant des exercices pour s'entretenir dans le travail.

6° Il est également dangereux de forcer la faculté de créer, et de rester en permanence lorsqu'elle s'y refuse et exige du relâche. On est souvent puni de n'avoir point voulu lui accorder ces repos; et la punition peut même devenir si sévère, qu'elle force l'artiste de cesser ses traveaux pendant un temps considérable. Haydn est devenu la victime d'une pareille imprudence: dix ans avant sa mort, après avoir fini son ORATORIO, LA CRÉATION DU MONDE, qui l'avait déjà beaucoup fatigué, il entreprit immédiatement après, son second oratorio, LES QUATRE SAISONS. La faculté de créer, fatiguée à l'excès, disparut tout à coup et ne lui permit plus de s'occuper le reste de ses jours. Il était hors d'état de pouvoir, ni combiner, ni lier deux ou trois idées musicales, ce qui le rendit inconsolable pendant tout le reste de sa vie.

7° Il arrive aussi quelquefois que la faculté de créer s'annonce spontanément et cesse d'agir un instant aprés. Il est difficile de donner une raison de ce phénomène. Ce fut de la sorte qu'elle abandonna Haydn aprés lui avoir fourni les huit premières mesures de sa symphonie en Sol mineur:



et ce ne fut qu'au bout de quinze jours qu'il put trouver une suite à ce début, et continuer le morceau. La même chose peut arriver à d'autres; mais ce qui peut réussir souvent dans des cas semblables, pour trouver une

Auch hat man da Mühe, sie arbeiten zu lassen; was ein sicheres Zeichen ist, dass ihre Wirkungsperiode noch nicht gekommen ist: aber im entgegengesetzten Falle reitzt ein gebietherisches Bedürfniss den Tonsetzer, seine Einbildungskraft erhitzt sich, und die schöpferische Begeisterung bemächtigt sich seiner. Diese periodischen Zeiten, welche die Erfindungskräfte erfordern, um sich zu erhohlen, und welche bisweilen 2, 3, 4 Wochen und länger dauern, sind anfänglich, das heisst, so lange man nicht ihren Nutzen einsieht, beunruhigend und niederschlagend für den Künstler, der sich einbildet, dass die Natur ihm die zum Tonsetzer nothwendigste Eigenschaft zu verweigern anfange. Haydn rieth an, diese Zeit des Ausruhens nicht zum Componiren, wohl aber Studieren der verschiedenen Kunstzweige zu verwenden, und einstweilen Übungen zu machen, welche in der technischen Arbeit stärken und festhalten.

6tens Nicht minder gefährlich ist es, die Erfindungskräfte zu zwingen, in Anspannung zu bleiben und sie zur Arbeit zu nöthigen, wenn sie es verweigern und Ruhe fordern. Oft wird dieses Verweigern der nöthigen Ruhe bestraft, und diese Strafe kann sogar so ernst werden, dass sie den Künstler nöthigt, seine Arbeiten durch eine beträchtliche Zeit auszusetzen. Haydn ist das Opfer einer solchen Unklugheit geworden: zehn Jahre vor seinem Tode, nachdem er eben sein Oratorium: DIE SCHÖPFUNG vollendet hatte, die ihn schon sehr anstrengte, unternahm er sogleich darnach die Composition seines zweiten Oratoriums: DIE JAHRSZEITEN. Die Erfindungskräfte, bis zum Übermaass angestrengt, verschwanden plötzlich, und erlaubten ihm durch sein ganzes übriges Leben nicht mehr, sich zu beschäftigen. Er sah sich ausser Stande, etwas zu erfinden, oder zwei oder drei Jdeen aneinander zu ketten, und blieb desshalb untröstlich bis an sein Ende.

7tens Es ereignet sich auch manchmal, dass die Erfindungsgabe sich freiwillig ankündigt, und bald darauf wieder verschwindet. Es ist schwer, einen Grund über diese Erscheinung anzugeben. So geschah es, dass sie Haydn im Stich liess, nachdem sie ihm die ersten acht Takte zu seiner Sinfonie in G moll:

eingegeben hatte, und nicht eher als nach 15 Tagen konnte er zu diesem Anfang die Fortsetzung finden, und sonach das Werk endigen. Dasselbe kann auch Andern begegnen; aber was in ähnlichen Fällen das Auffinden der Fortsetzung seiner Jdeen

suite à ses idées, c'est de *répéter continuellement et sans distraction les premières idées trouvées*.

8° Nous ignorons s'il existe des moyens qui puissent mettre la véritable faculté de créer en activité chaque fois que l'artiste en a besoin, ou qu'il le désire. Il y a des personnes qui croient que l'on peut la provoquer et la mettre en action, soit par l'usage des liqueurs spiritueuses, qui portent au cerveau, soit par l'influence du beau sèxe, soit enfin par l'amour de la gloire. Ces moyens ne peuvent être qu'illusoires : dans tous les cas, ils ne sauraient opérer que *momentanément*. Mais lorsque la faculté de créer manifeste naturellement son activité, on peut souvent l'entretenir en cet état durant un temps assez considerable; dans ce cas il faut éviter les distractions fortes et longues, et travailler tous les jours.

sehr erleichtern kann, ist : *wenn man sich die ersten gefundenen Jdeen sehr oft und ohne Zerstreuung wiederhohlt*.

8tens Wir wissen nicht, ob es Mittel gibt, welche die wahre Erfindungsgabe des Tonsetzers jedesmal, wenn er ihrer bedarf, oder sie wünscht, in Wirksamkeit zu setzen vermögen. Es gibt Personen, welche glauben, dass man entweder durch den Gebrauch geistiger Getränke, welche das Gehirn erhitzen, oder durch den Einfluss des schönen Geschlechts, oder endlich durch die Ruhmbegierde dieselbe hervorrufen und in Wirksamkeit setzen könne. Diese Mittel können nur täuschend seyn : in jedem Falle könnten sie nur eine *augenblickliche* Wirkung hervorbringen. Aber wenn sich die Erfindungsgabe auf natürlichem Wege von selber in ihrer Wirksamkeit zeigt, dann kann man sie während einer beträchtlichen Zeit in diesem Zustande unterhalten; und in diesem Falle muss man die starken und anhaltenden Zerstreuungen vermeiden, und alle Tage fortarbeiten.

76. Anmerkung des Übersetzers. Die LECTÜRE dürfte Eines der bessten Aufregungsmittel für den Tonsetzer seyn, und wer Gefühl für Werke, wie z: B: ARIOST'S ORLANDO, WIELANDS OBERON, J. PAULS TITAN und HESPERUS, GÖTHE'S FAUST und JPHIGENIE, für HOMER, OSSIAN, SHAKESPEARE, SCHILLER, u.s.w. besitzt, wird aus deren wiederhohltem, wohlempfundenen Durchlesen einen unerschöpflichen Stoff zur Erweckung seiner Fantasie für alle besseren Formen der Tonkunst schöpfen können, ohne nöthig zu haben, seine Zuflucht zu andern, oft schädlichen Reizmitteln seiner geistigen und physischen Kräfte nehmen zu müssen. Auch der Anblick der Kunstwerke der Mahlerei, der Sculptur, (ja selbst der Baukunst) regt die Einbildungskraft und das Empfindungsvermögen auf, wenn man selbe in diesem Sinne, und zu diesem Zwecke zu betrachten sich bemüht. Nicht zu rechnen das Anhören guter und klassischer Tonwerke, oder (wenn man dessen fähig ist) das eigene Durchspielen derselben, um sich durch dieselben zum Componiren zu begeistern.

9° Quantité de choses influent plus ou moins désavantageusement sur la faculté de créer. Un caractère triste et sombre, le dégoût, des chagrins, un climat froid et nébuleux, une constitution trop délicate, des occupations qui n'intèressent point l'âme, des excès de différens genres, des circonstances malheureuses &c... Toutes ces causes peuvent l'affaiblir considérablement et même la détruire.

10° La faculté de créer diminue le plus souvent en force, en activité et en énergie avec l'âge. Cependant, nous avons quelques exemples du contraire qui sont assez frappants. Haydn a composé ses meilleurs ouvrages entre 50 et 64 ans; Händel a fait son MESSIE à 80 ans; Gluck avait près de 50 ans quand il conçut ses opéras pour la scène française. Cette faculté est plus ou moins forte, plus ou moins active et reste plus ou moins en vigueur chez les uns que chez les autres. Elle existe aussi bien pour la poësie, la peinture, la sculpture et l'éloquence que pour la musique. C'est à elle que les artistes célèbres doivent leur gloire, et c'est par elle que les siècles de Péricles, d'Auguste, de Léon 10 et de Louis 14 furent illustrés.

III

DE L'EXPOSITION DES IDÉES.

Exposer ses idées, c'est les faire entendre enchaînées convenablement, telles qu'on les a inventées. Cette exposition doit nécessairement en préceder le *déve-*

9tens Eine grosse Anzahl Dinge haben einen mehr oder minder nachtheiligen Einfluss auf das Erfindungsvermögen. Ein trauriger und düsterer Character, Überdruss, Ärger, ein kaltes und nebliges Klima, eine allzu schwächliche Leibesbeschaffenheit, Beschäftigungen, welche nicht den Geist interessiren, Ausschweifungen verschiedener Art, unglückliche Verhältnisse &c... alle diese Ursachen können es beträchtlich schwächen und sogar vernichten.

10tens Das Erfindungsvermögen vermindert meistens im Alter seine Kraft, Thätigkeit und Energie. Jndessen haben wir einige Beispiele vom Gegentheil, welche ziemlich auffallend sind. Haydn schrieb seine bessten Werke zwischen seinem 50ten und 64ten Jahre; Händel schrieb seinen MESSIAS im 80ten Jahre; Gluck hatte nahe an 50 Jahre als er seine Opern für die französische Bühne schrieb. Diese Geisteskraft ist demnach stärker oder schwächer, mehr oder weniger wirksam und bleibt bei dem Einen länger in Thätigkeit als bei dem Andern. Jn gleichem Verhältniss, wie bei der Musik findet sie bei der Dichtkunst, Mahlerei, Bildhauerei und Redekunst statt. Diese Eigenschaft ists, welcher die berühmten Künstler ihren Ruhm verdanken, und durch sie wurden die Jahrhunderte des Pericles, August's, Leo des 10ten und Ludwig des 14ten verherrlicht.

III

VON DER EXPOSITION DER JDEEN.

Seine Jdeen exponiren, heisst so viel, als sie gehörig aneinander gekettet, so wie man sie erfunden hat, hören zu lassen. Diese Exposition muss nothwendigerweise der *Entwicklung (Durch-*

loppement: ce dernier perdrait la plus grande partie de son intêret si on l'entreprenait avec des idées non connues ou non entendues auparavant. Il est important que les idées dans l'exposition soient claires, franches et bien distinctes les unes des autres.
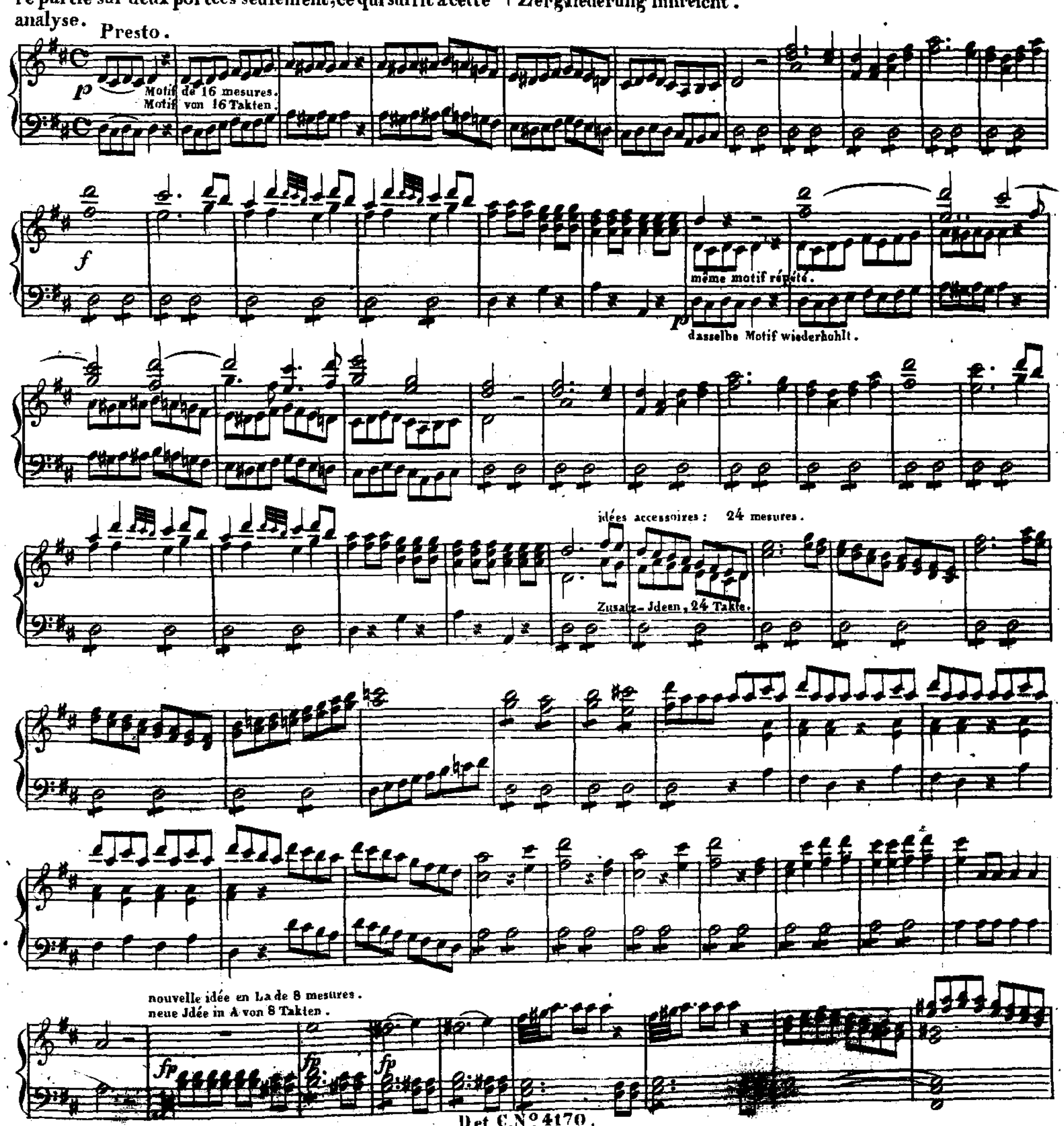
Dans les morceaux qui sont devisés en deux parties générales, (comme p.e. dans les premièrs morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur dévéloppement.
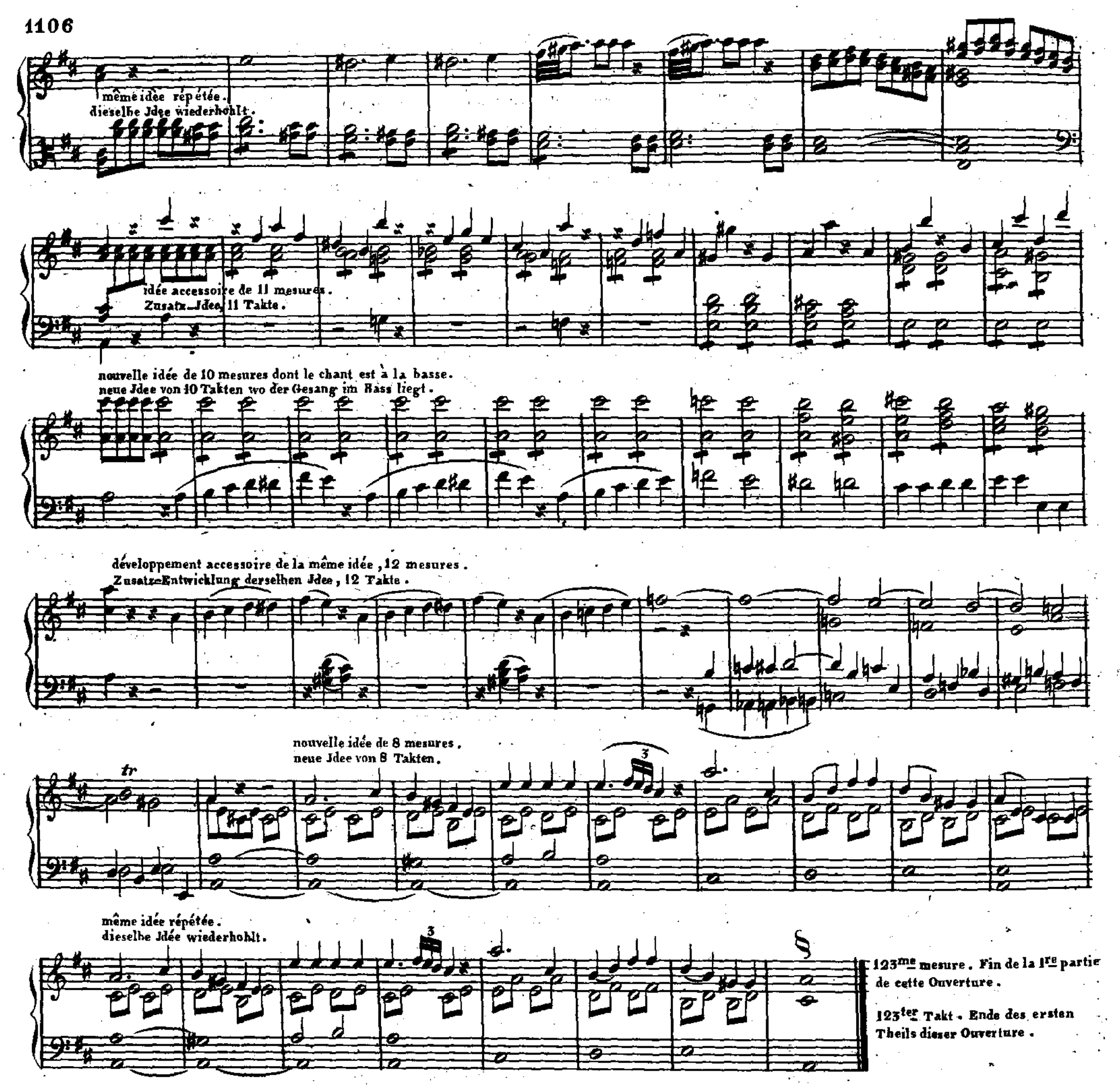
Nous allons analyser la première partie (ou l'exposition) de l'ouverture de Mozart qui est à la tête de son opéra le NOZZE DI FIGARO. Nous donnons ici cette première partie sur deux portées seulement, ce qui suffit à cette analyse.

führung) derselben vorangehen: diese letztere würde den grössten Theil ihres Jnteresse verlieren, wenn man sie mit Jdeen unternehmen wollte, welche früher nicht gekannt oder gehört worden wären. Es ist wichtig, dass die Jdeen in der Exposition klar, ungezwungen, und von einander wohl unterschieden seyn.

Jn Tonstücken, welche in zwei Haupttheile abgetheilt sind, (wie z:B: die ersten Sätze eines Quartetts, oder einer Sinfonie,) dient der erste Theil zur Exposition der Jdeen, und der zweite zu ihrer Entwicklung.

Wir werden nun den ersten Theil (oder die Exposition) der Mozartschen Ouverture zu seinem FIGARO zergliedern. Wir geben hier diesen ersten Theil nur auf zwei Zeilen, was zu dieser Zergliederung hinreicht.





Après un conduit de 11 mesures qui amène la seconde partie, Mozart reprend le motif et transpose en Ré ce qui est en La dans la première partie, en y ajoutant un *Crescendo* de 16 mesures et une Coda de 43 mesures. Dans cette seconde partie, il n'y a que transposition d'idées sans leur developpement.

Cette exposition a toutes les qualités requises: les idées sont claires et franches, elles sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; elles ont du charme, de l'intèrêt; on les retient facilement; leur enchainement est naturel et parfaitement bien senti.

Mozart a jugé à propos de ne pas faire usage du *developpement d'idées*, dans la seconde partie de cette

Nach einem Führer von 11 Takten, welcher in den zweiten Theil leitet, nimmt Mozart das Thema wieder auf, und transponirt das, was im ersten Theil in A war, ins D, indem er sodann ein *Crescendo* von 16 Takten, und eine Coda von 43 Takten beifügt. Jn diesem zweiten Theile gibt es keine Entwicklung (oder Durchführung) der Jdeen, sondern nur ihre Versetzung in die Grundtonart.

Diese Exposition hat alle erforderlichen Eigenschaften: die Jdeen sind klar und ungezwungen, sie sind hinreichend varirt und durch Abwechslung hinreichend von einander unterschieden; sie sind anziehend, interessant; man behält sie leicht; ihre Aneinanderkettung ist natürlich und vollkomen wohlempfunden.

Mozart fand es angemessen, im zweiten Theil dieser Ouverture keinen Gebrauch von der *Entwicklung der Jdeen* zu ma-

ouverture, par les considérations suivantes :

Dans l'origine, l'ouverture d'un opéra n'avait pour but que de préparer les auditeurs (souvent très bruyants dans le parterre) à écouter avec plus d'attention ce qui allait se passer sur la scène; elle devait ramener le calme et le silence. Alors on n'écoutait qu'avec beaucoup de distraction une ouverture, et souvent même on n'y faisait pas attention, ce qui arrive encore par fois de nos jours, surtout en Italie. Les compositeurs jugérent donc inutile d'employer un développement saillant dans la seconde partie de leurs ouvertures, qui exige pour être apreciée, non seulement beaucoup d'attention de la part des auditeurs, mais aussi que ces auditeurs soient en même temps des connaisseurs, lesquels sont toujours en fort petit nombre dans les spectacles, en comparaison de ceux qui n'entendent rien à la musique.

Si, au lieu d'une ouverture, Mozart avait voulu faire un morceau de symphonie pour le grand orchestre, il n'aurait pas manqué de développer les idées fraiches qui s'y trouvent, comme il l'a fait tant de fois et si habilement dans ses productions instrumentales. En supposant donc que les idées de cette ouverture eussent été destinées pour un morceau de symphonie, il serait instructif de voir quel parti on en pourrait tirer après leur exposition. Comme Mozart n'existe plus, qu'il ne peut plus satisfaire notre curiosité et nous donner une nouvelle leçon à cet égard, nous essayerons, dans l'article suivant, d'offrir deux exemples sur ce travail.

IV.

SUR LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES MUSICALES EN GÉNÉRAL.

Développer ses idées, ou en tirer parti, (après les avoir fait précédemment entendre,) les présenter sous différentes faces, c'est les combiner de plusieurs manières intéressantes; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.

On a vu comme le sujet d'une fugue s'expose et quel parti on en tire ensuite dans le courant de cette production. Mais la fugue ne connait qu'une sorte de développement qui ne consiste que dans des imitations, tandis que dans le quatuor, la symphonie, l'ouverture, les morceaux d'ensemble, outre les imitations, les développemens peuvent avoir lieu de beaucoup d'autres manières comme on le verra.

L'exposition précédente de l'ouverture de Mozart contient neuf phrases qui sont susceptibles de différents développemens; ces neuf phrases sont:

chen, und zwar aus folgenden Rücksichten:

Ursprünglich hatte die Ouverture einer Oper keinen andern Zweck, als die Zuhörer, (welche im Parterre sehr lärmend zu seyn pflegten,) vorzubereiten, dass sie mit mehr Aufmerksamkeit das auf der Scene Vorzuführende anhörten, sie sollte Ruhe und Stille herbeiführen. Damals hörte man eine Ouverture mit vieler Zerstreuung an, und oft schenkte man ihr gar keine Aufmerksamkeit, (was auch heutzutage noch oft, besonders in Jtalien, der Fall ist.) Die Tonsetzer fanden es daher unnütz, in dem zweiten Theil ihrer Ouverture eine geistreiche Entwicklung anzubringen, welche, um gewürdigt zu werden, nicht nur viele Aufmerksamkeit von Seite der Zuhörer forderte, sondern auch voraussetzte, dass diese Zuhörer Kenner waren, welche aber immer nur in sehr kleiner Anzahl im Theater vorhanden sind, im Verhältniss mit jenen, die von der Musik nichts verstehen.

Wenn Mozart, anstatt einer Ouverture, ein Sinfoniestück für das grosse Orchester hätte schreiben wollen, so würde er nicht ermangelt haben, die lebenvollen Jdeen, welche sich da vorfinden, zu entwickeln, wie er es so oft und so meisterhaft in seinen Instrumentalcompositionen gethan hat. In der Voraussetzung also, dass die Jdeen dieser Ouverture für ein Sinfoniestück bestimmt worden wären, würde es sehr lehrreich seyn, zu sehen, welchen Vortheil man, nach ihrer Exposition, aus denselben ziehen könnte. Da Mozart nicht mehr lebt, und unsere Wissbegierde nicht mehr befriedigen, uns hierüber kein neues Muster mehr geben kann, so werden wir im nachfolgenden Abschnitte versuchen, zwei Beispiele über diese Ausarbeitung zu liefern.

IV.

ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKALISCHEN JDEEN IM ALLGEMEINEN.
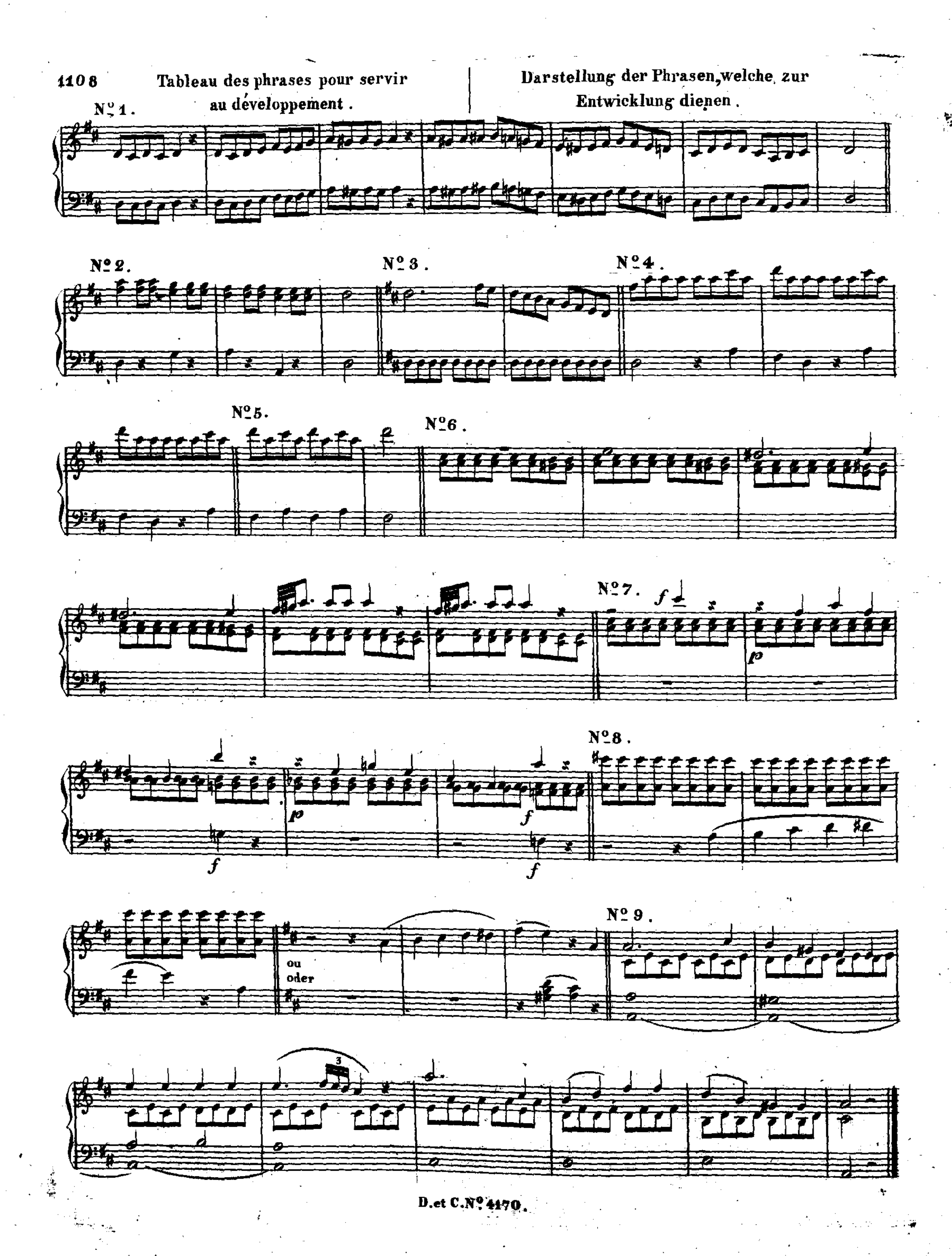
Seine Jdeen zu entwickeln, oder sie gehörig zu benützen, (nachdem man sie vorher dem Zuhörer in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt oder exponirt hat,) und sie unter verschiedenen Gestalten darzustellen: — besteht darin, sie auf verschiedene interessante Arten zusammenzustellen, oder auch: verschiedene unerwartete und neue Wirkungen über Jdeen, die voraus bekannt gemacht worden, hervorzubringen.

Wir haben gesehen, wie ein Fugensubject exponirt wird, und welche Vortheile man aus demselben in jener Compositionsgattung ziehen kann. Aber die Fuge kennt nur eine Art von Entwicklung, welche nur in Jmitationen besteht, während dem im Quartett, in der Sinfonie, in der Ouverture, in den Ensemble-Stücken, ausser den Jmitationen, die Entwicklungen noch auf viele andere Arten statt haben können, wie man sehen wird.

Die vorhergehende Exposition der Mozart'schen Ouverture enthält 9 Phrasen, welche verschiedener Entwicklungen fähig sind; diese 9 Phrasen sind:

Tableau des phrases pour servir au développement.

Darstellung der Phrasen, welche zur Entwicklung dienen.



Voici un exemple du développement fait avec les phrases N°3, N°1 et N°4.
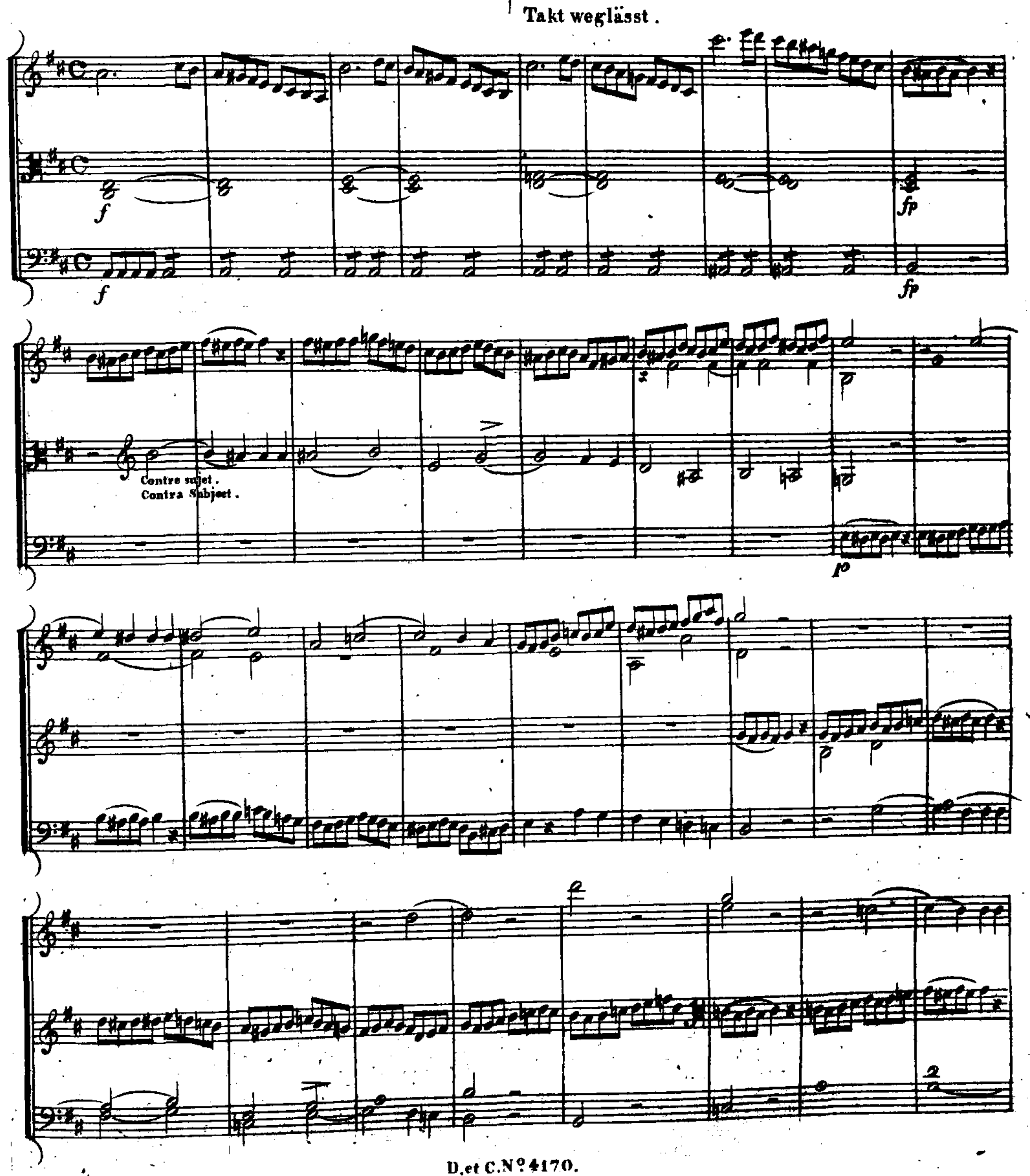
Développement N°1.
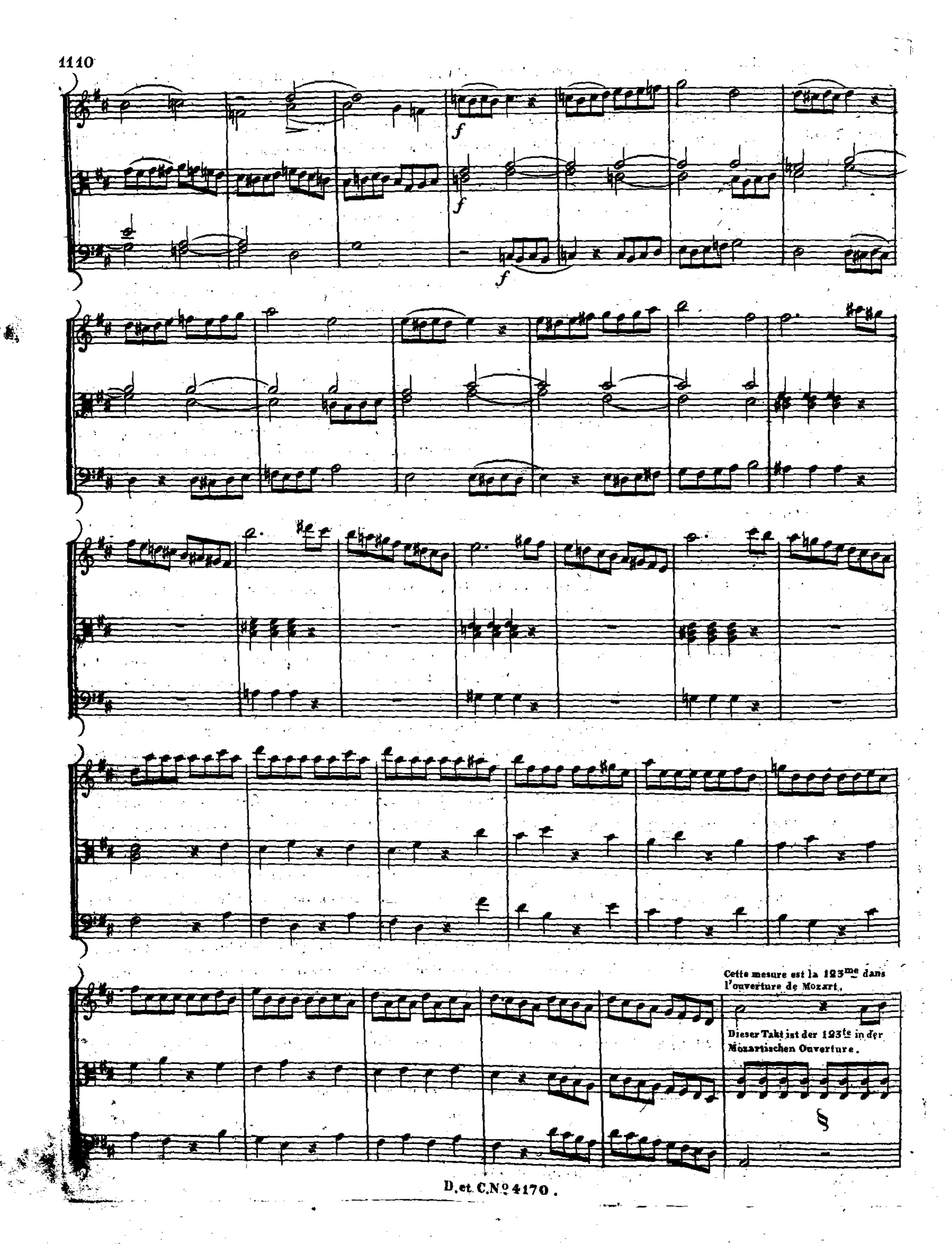
Il se place entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.

Hier ist ein Beispiel der Entwicklung der Phrasen N°3, N°1 und N°4.

Entwicklung N°1.

Sie erhält ihre Stelle zwischen dem 122ten und 124ten Takte des Mozartischen Originals, indem man den 123ten Takt weglässt.




Cette mesure est la 123me dans l'ouverture de Mozart.
Dieser Takt ist der 123te in der Mozartischen Ouverture.

On a ajouté un contre-sujet pour accompagner la phrase N° 1. Cette sorte de développement (dont Haydn a fait le premier un si grand et un si heureux usage) se fait en modulant constamment, en transposant dans differens tons les idées, ou les phrases à développer, en créant avec ces phrases des progressions à effet, en employant des imitations, des canons, &... Il est à remarquer qu'une *idée longue* ne peut pas servir à cette sorte de développement : mais en prenant la tête de cette idée, c'est à dire les premières trois, quatre, cinq ou six mesures, ou bien une autre parcelle saillante de la même idée, on peut toujours l'employer avec succès.

En analysant l'exemple précédent, on trouve 1° que les premières huit mesures sont faites avec la phrase N° 3, quatre fois repétées au moyen de la progression mélodique ; 2° que les 29 mesures suivantes sont faites avec la phrase N° 1 qui se reproduit quatre fois (avec son contre-sujet) dans quatre tons différens ; 3° que les neuf mesures suivantes contiennent un canon (fait avec les deux premières mesures de la phrase N° 1) entre le premier violon et la basse ; 4° que les huit mesures suivantes sont encore une fois tirées de la phrase N° 3 qui s'y trouve quatre fois répétée au moyen de la transposition ; 5° que les dernières douze mesures sont employées à tirer parti de la phrase N° 4 au moyen d'une progression.

Cette sorte de développement (surtout lorsqu'il est d'une certaine étendue) se place ordinairement *à la tête* de la seconde partie, dans la grande coupe binaire, comme par exemple dans le premier morceau d'un quatuor, d'un quintetto, d'un sextuor, d'une symphonie &... Le développement précédent est fait de manière à ce qu'il peut commencer dans la mesure finale de la première partie de l'ouverture de Mozart ; cette mesure est marquée par un 𝄋. La derniere mesure de ce développement étant la même que celle indiquée par 𝄋 il s'en suit que l'ouverture peut continuer la seconde partie, en partant de cette même mesure qui est la 123me dans l'ouverture de Mozart.

Le développement suivant a la même propriété ; on le placé entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me. Le voici :

Es wurde zur Begleitung der Phrase N° 1. ein Contrasubject beigefügt. Diese Art der Entwicklung, (von welcher Haydn zuerst einen so grossen und glücklichen Gebrauch gemacht hat,) wird hervorgebracht, indem man ununterbrochen modulirt, indem man die zu entwickelnden Jdeen oder Phrasen in verschiedene Tonarten versetzt, indem man mit diesen Phrasen wirkungsvolle Fortschreitungen bildet, oder indem man Jmitationen, Canons, &... anwendet. Es ist zu bemerken, dass eine *lange Jdee* nicht zu dieser Entwicklungsart taugt; aber wenn man den Anfang dieser Jdee nimmt, das heisst, die ersten 3, 4, 5, oder 6 Takte, oder auch einen andern anziehenden Theil derselben Jdee, so kann man sie stets mit Erfolg anwenden.

Bei der Zergliederung des vorhergehenden Beispiels findet man 1tens, dass die ersten 8 Takte aus der Phrase N° 3 gebildet und mittelst der melodischen Fortschreitung viermal wiederhohlt sind ; 2tens, dass die folgenden 29 Takte aus der Phrase N° 1 entstanden sind, welche sich (mit ihrem Contrasubject) viermal in 4 verschiedenen Tonarten wiederhohlt ; 3tens, dass die 9 nachfolgenden Takte einen Canon enthalten, (welcher aus den zwei ersten Takten der Phrase N° 1 gebildet worden ist, und zwischen der ersten Violine und dem Basse statt findet ;) 4tens dass die nachfolgenden acht Takte ebenfalls wieder aus der Phrase N° 3 entnommen sind, welche da mittelst der Transposition viermal wiederhohlt erscheint ; 5tens dass die letzten 12 Takte angewendet worden sind, um aus der Phrase N° 4, mittelst einer Fortschreitung, Vortheil zu ziehen.

Diese Art von Entwiklungen wird, (besonders wenn sie schon auf eine gewisse Länge ausgesponnen ist,) gewöhnlich *zu Anfang des zweiten Theils*, im grossen zweitheiligen Rahmen, angebracht, wie z.B. im ersten Satze einer Sonate, eines Quartetts, eines Quintetts, Sextetts, einer Sinfonie, &... Die vorhergehende Entwicklung ist dergestalt componirt, dass sie mit dem Schlusstakte des ersten Theils der Mozartschen Ouverture anfangen kann ; dieser Takt ist mit einem 𝄋 bezeichnet. Da der letzte Takt dieser Entwicklung ebenfalls mit einem 𝄋 bezeichnet ist, so folgt daraus, dass die Ouverture den zweiten Theil fortsetzen kann, indem sie von eben diesem Takte (welcher der 123 in der Original-Ouverture ist) ausgeht.
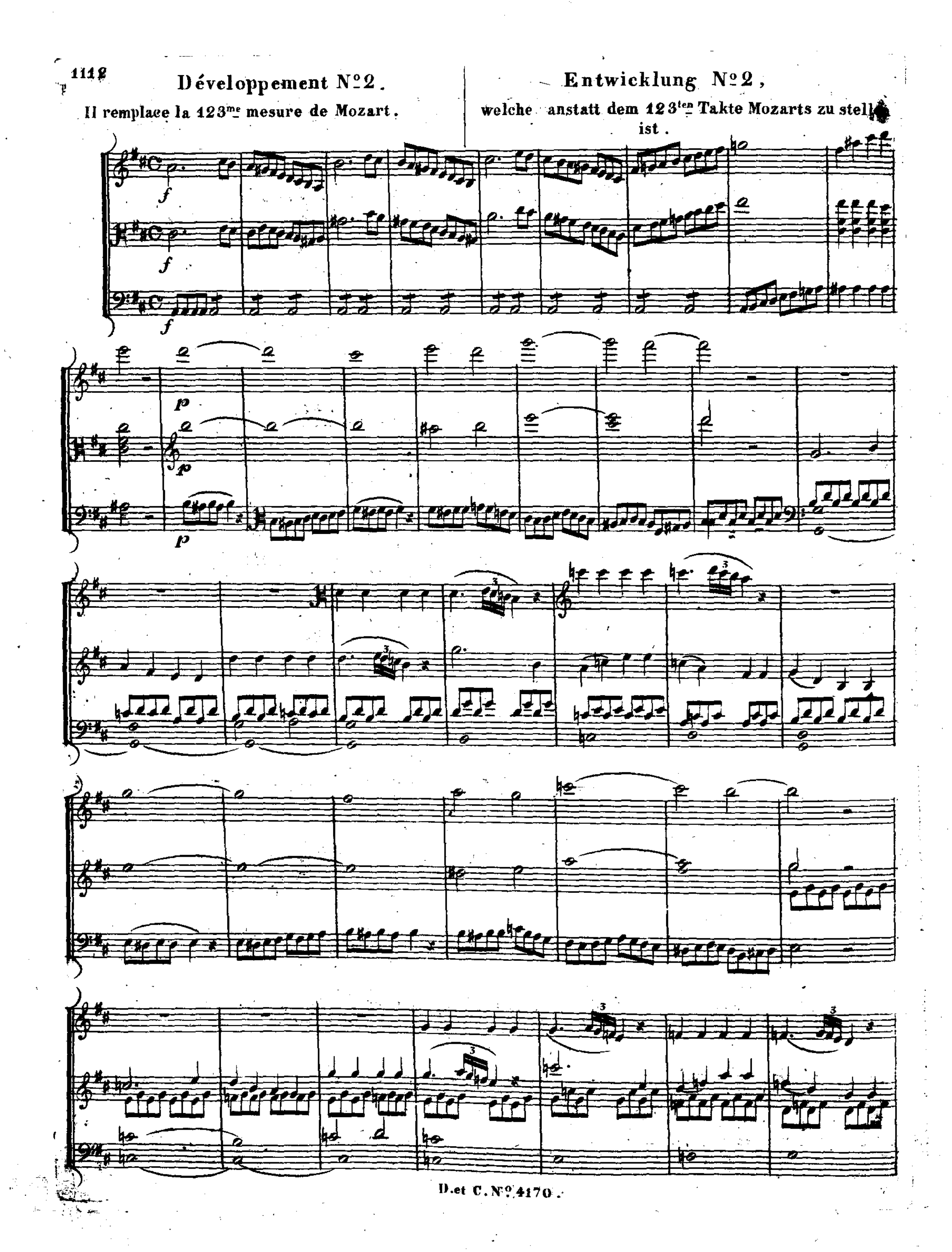
Die folgende Entwicklung hat dieselbe Eigenschaft ; man stellt sie zwischen den 122ten und 124ten Takt der Mozartschen Ouverture, indem man den 123ten weglässt. Hier ist sie :
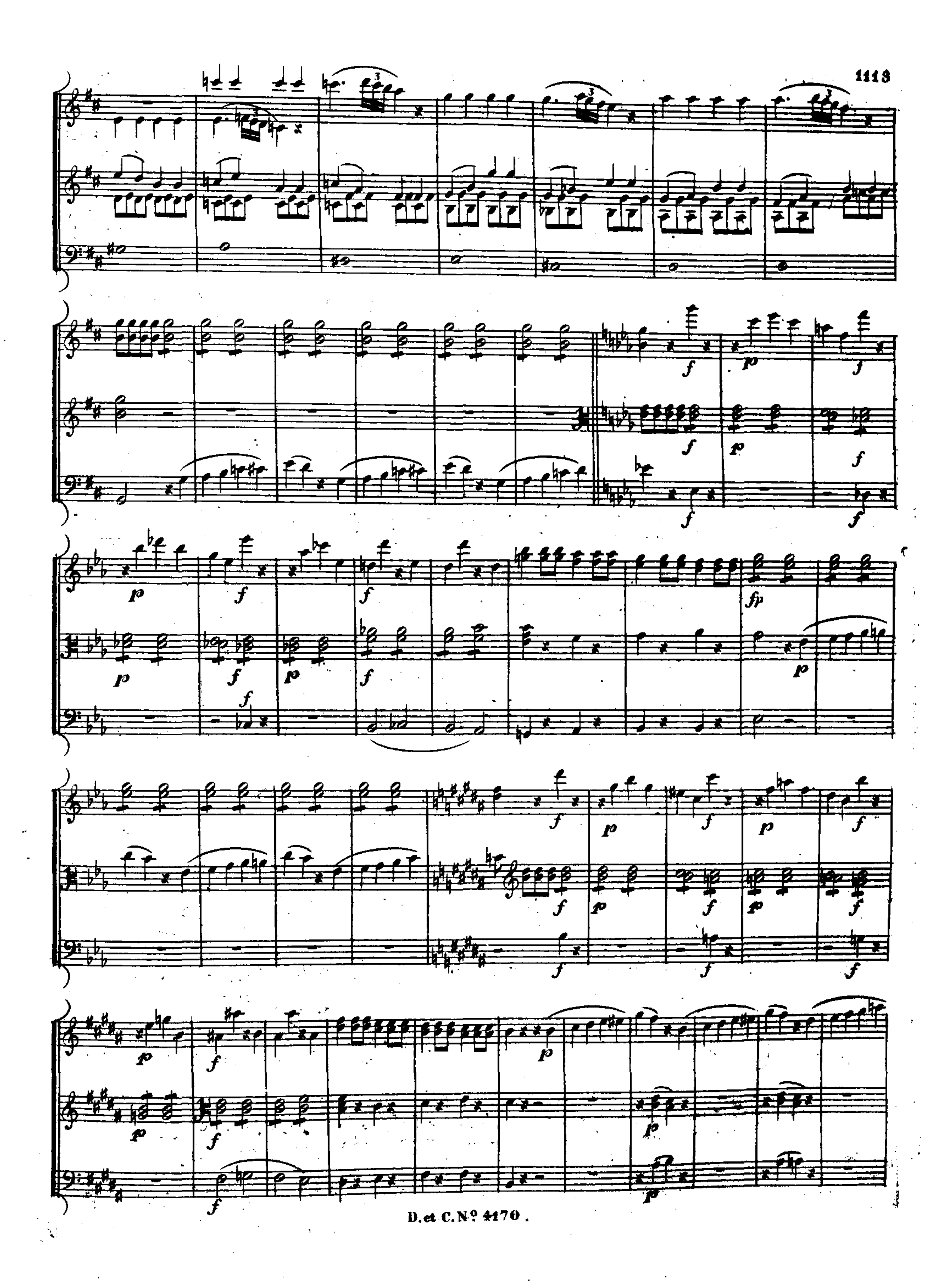
Développement N°2.
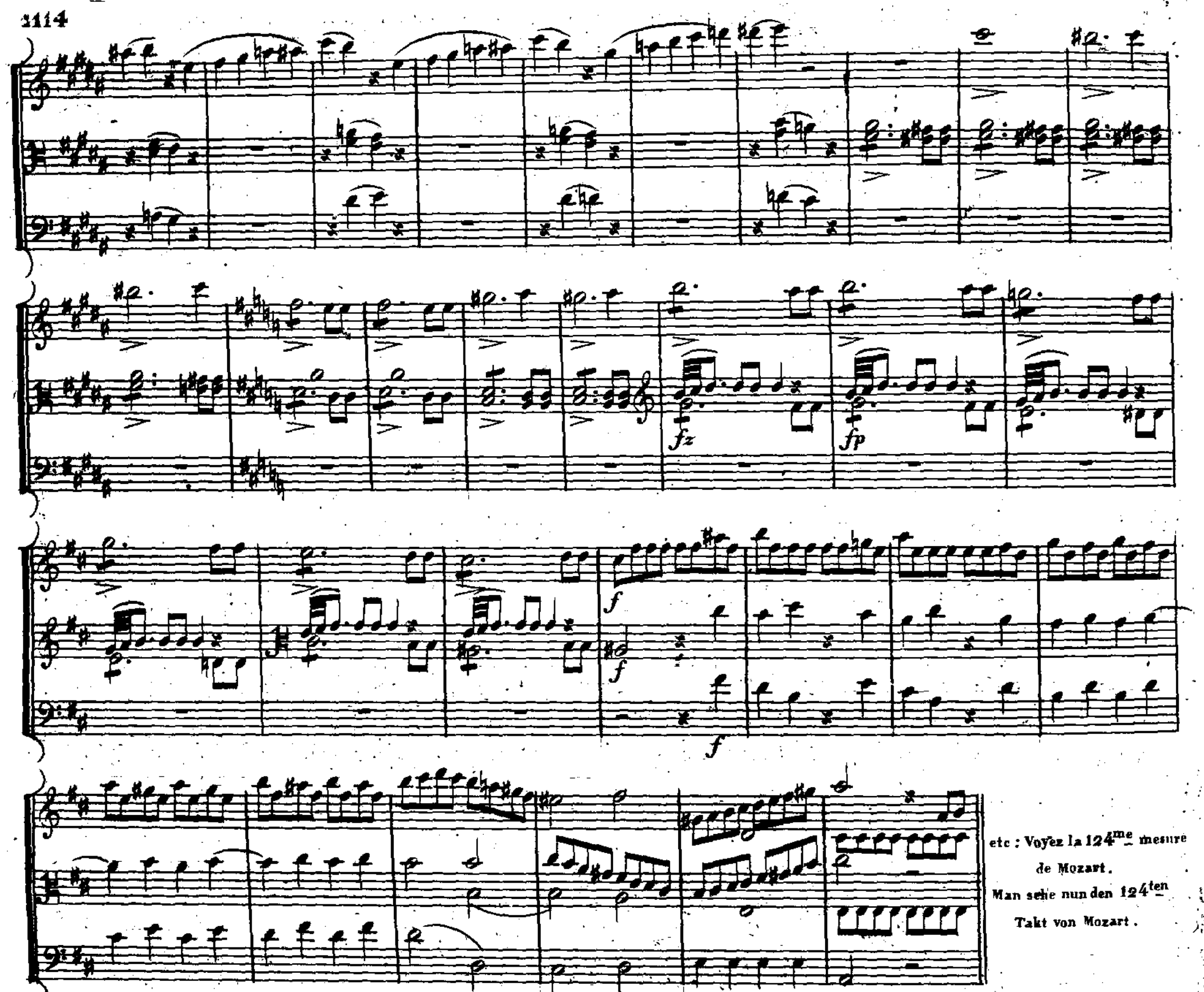
Il remplace la 123me mesure de Mozart.

Entwicklung N°2,

welche anstatt dem 123ten Takte Mozarts zu stellen ist.







etc: Voyez la 124me mesure de Mozart.

Man sehe nun den 124ten Takt von Mozart.

Ce 2^{d} développement, un peu plus étendu que le 1er, est conçu avec les phrases N.° 3,1,9,8,7,2, N.° 6, N.° 4 et N.° 5. Les premières dix mesures sont faites avec la phrase N.° 3. Dans les 29 mesures suivantes les phrases N.° 1 et N.° 9 sont en dialogue, suivi d'un développement partiel de la phrase N.° 9, 8 mesures. Dans les 32 mesures suivantes, les phrases N.° 8, N.° 7 et N.° 2 alternent deux fois de suite. Les 12 mesures suivantes servent à tirer un nouveau parti de la phrase N.° 8. Dans les 14 mesures suivantes on a employé la phrase N.° 6. Le reste sert à rappeler les phrases N.° 4 et 5 et à amener la dominante du ton de Ré pour pouvoir continuer l'ouverture en partant de sa 124me mesure.
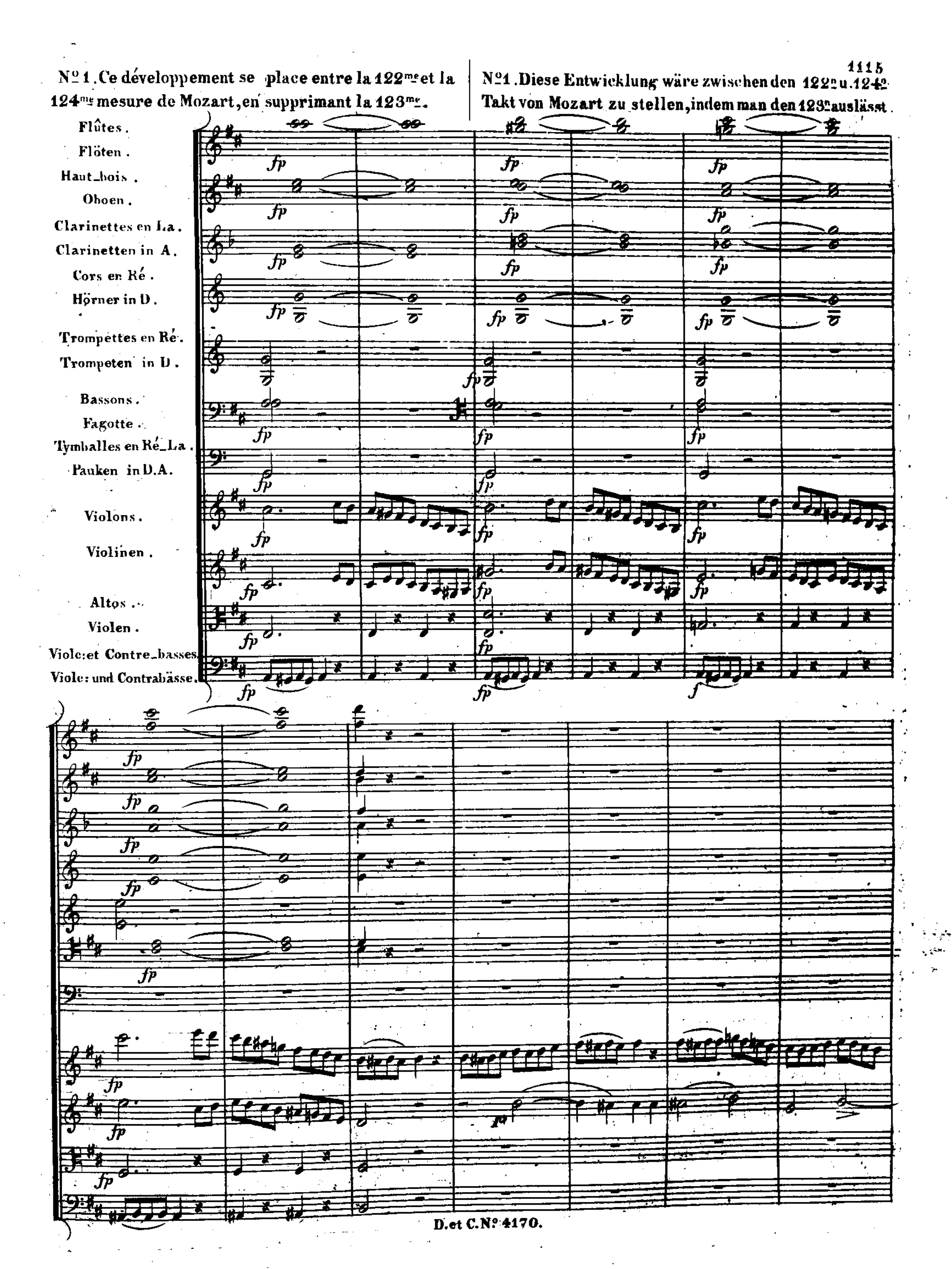
Il est inutile de remarquer que les deux développemens ne peuvent pas servir à la fois et qu'il faut choisir l'un ou l'autre. On en a donné deux pour montrer les chances et la richesse que cette ressource précieuse offre à l'art. Voici maintenant les deux developpemens en partition, selon le nombre des instrumens employés par Mozart.
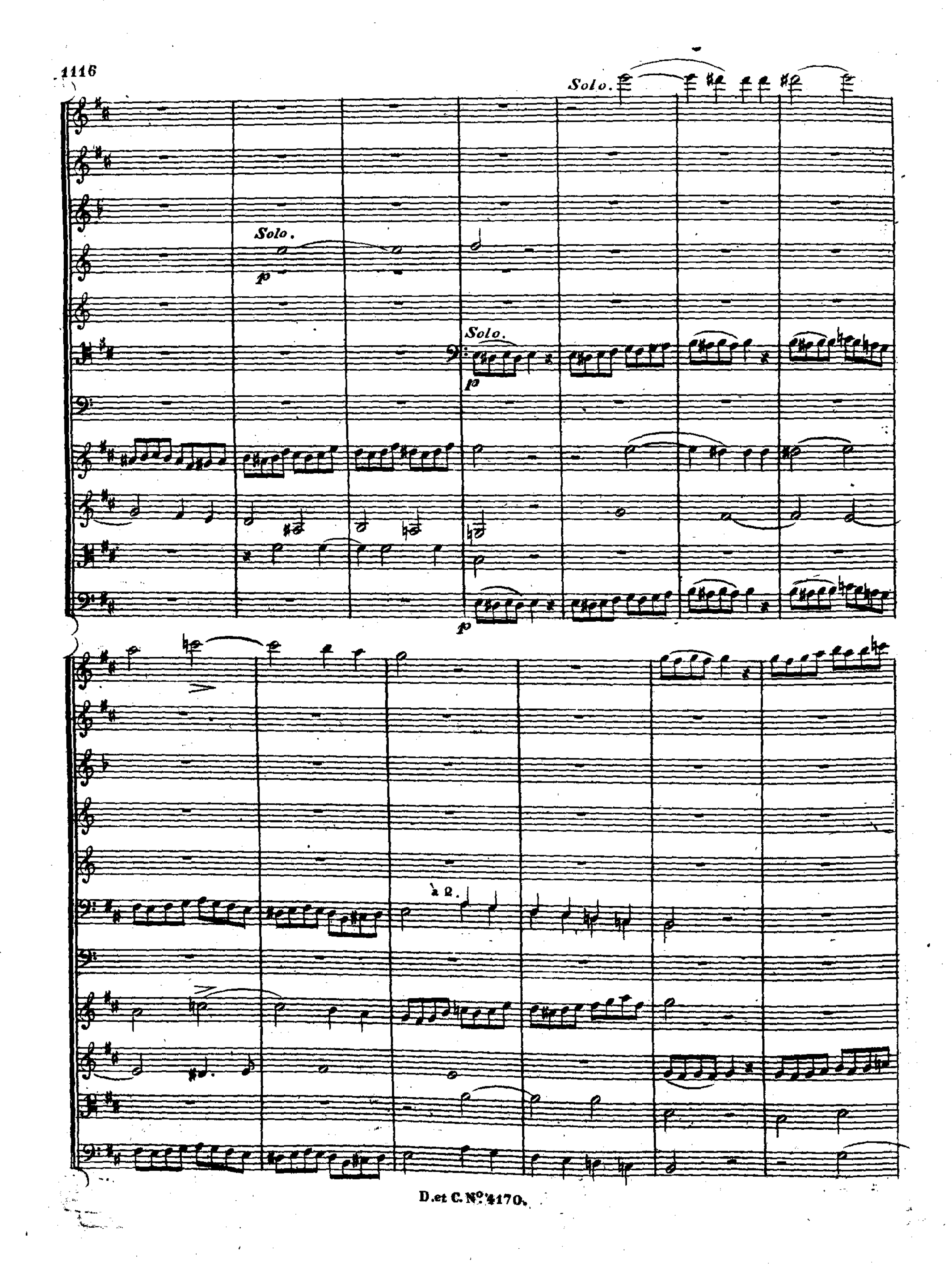
Diese 2te, etwas ausgedehntere Entwicklung als die 1te, ist aus den Phrasen N.° 3,1,9,8,7,2,6,4 und 5 gebildet. Die ersten 10 Takte entsprangen aus der Phrase N.° 3. Jn den 29 folgenden Takten sind die Phrasen N.° 1 und 9 dialogirt, worauf eine theilweise Entwicklung der Phrase 9 (in 8 Takten) nachfolgt. Jn den 32 folgenden Takten wechseln die Phrasen N.° 8,7 und 2 zweimal mit einander ab. Die folgenden 12 Takte dienen dazu, aus der Phrase N.° 8 neuen Vortheil zu ziehen. Jn den folgenden 14 Takten hat man die Phrase N.° 6 verwendet. Das übrige dient dazu, an die Phrasen N.° 4 und 5 zu erinnern, und die Dominante der D=Tonart herbeizuführen, um die Ouverture, vom 124ten Takte angefangen, wieder fortzusetzen.
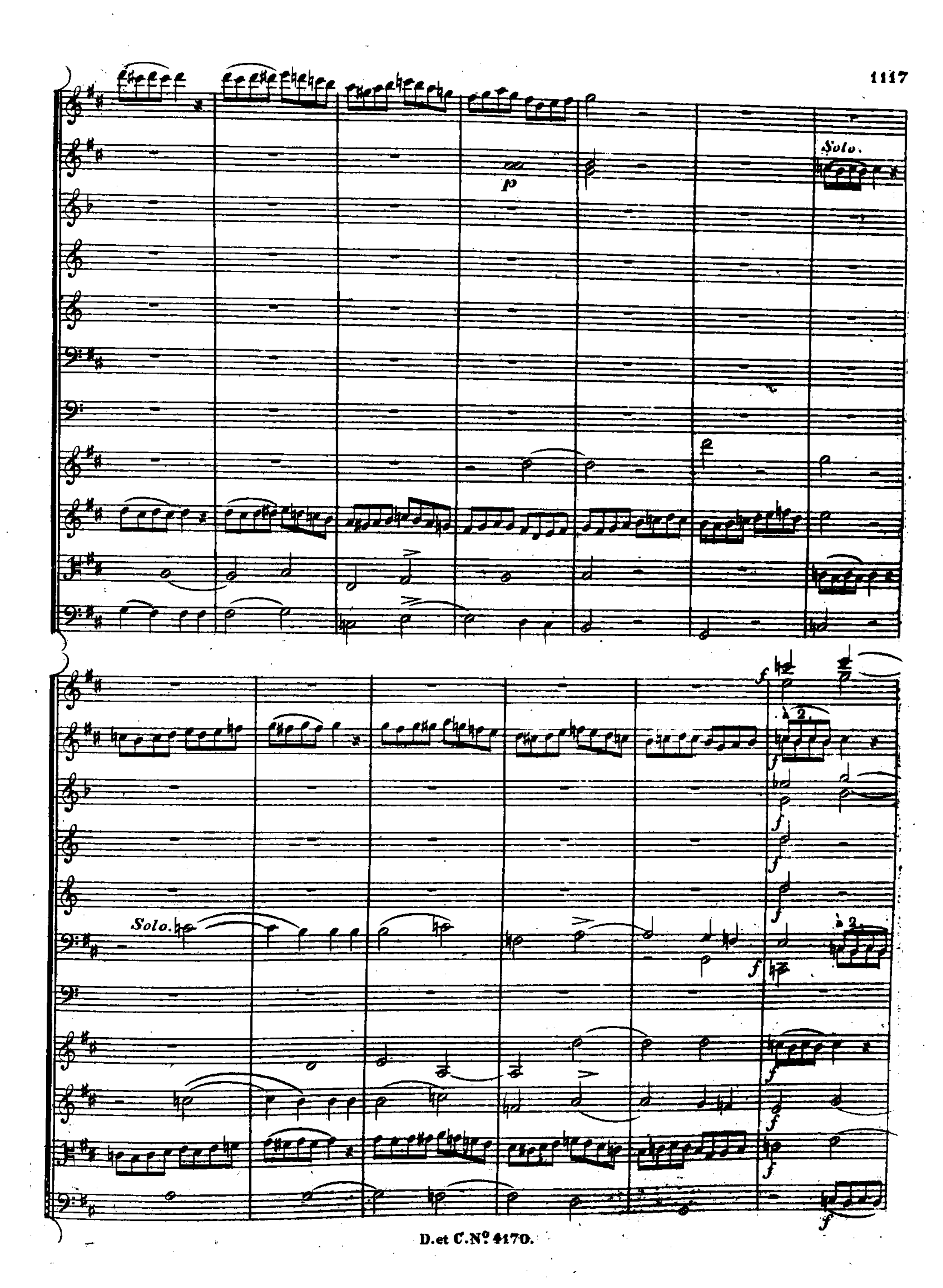
Es braucht nicht erst erinnert zu werden, dass die beiden Entwicklungen nicht zugleich angewendet werden können und dass man daher nur eine von beiden wählen kann. Es sind desshalb zwei gegeben worden, um die Wechselfälle und den Reichthum zu zeigen, welche dieses kostbare Kunstmittel darbiethet. Hier folgen nun die beiden Entwicklungen in Partitur, nach der Zahl der von Mozart angewendeten Jnstrumente.

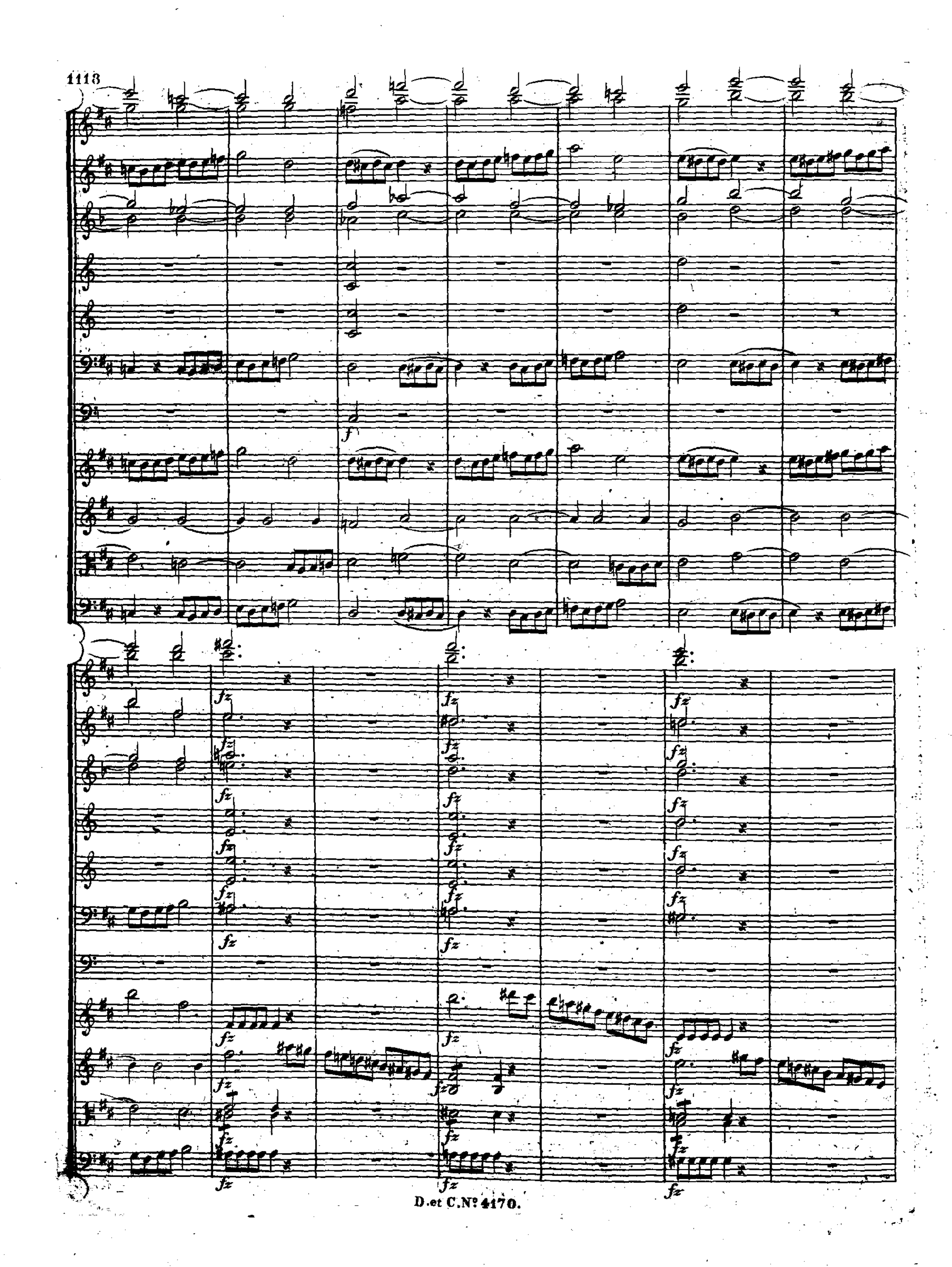
No 1. Ce développement se place entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.
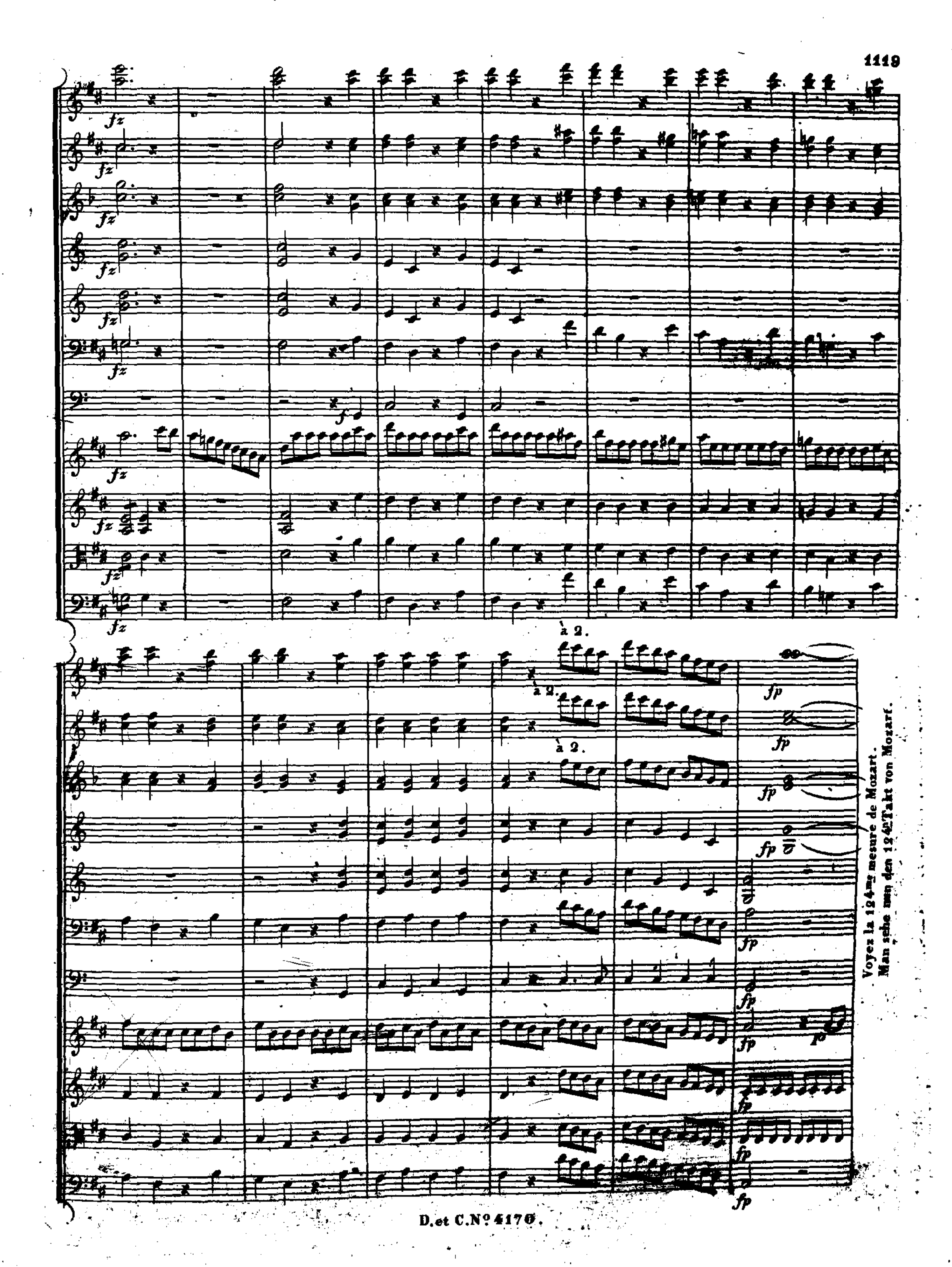
No 1. Diese Entwicklung wäre zwischen den 122n u. 124n Takt von Mozart zu stellen, indem man den 123n auslässt.




Solo.
Solo.
p
Solo.
p
p
à 2.
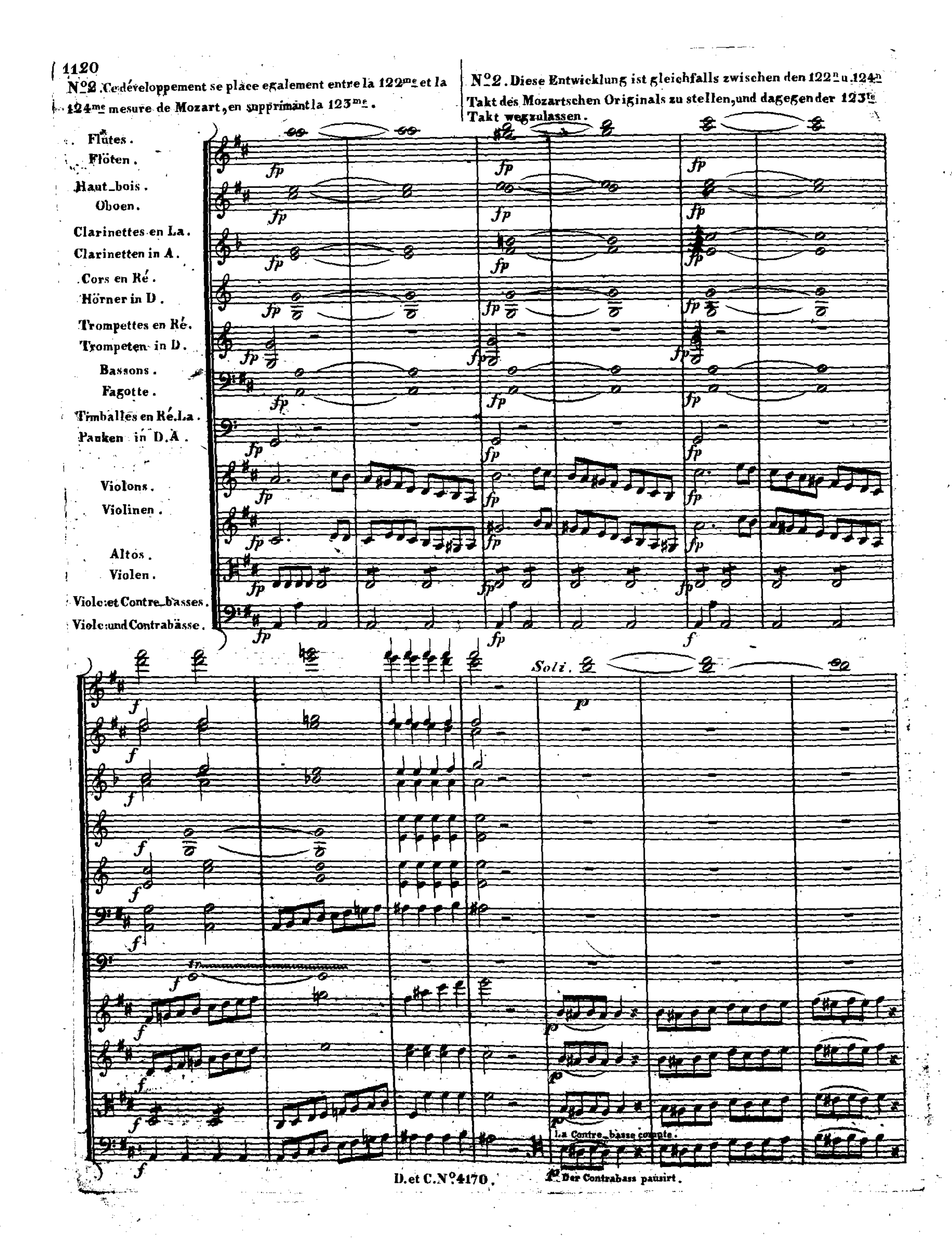

Solo.
p
Solo.
f
2.
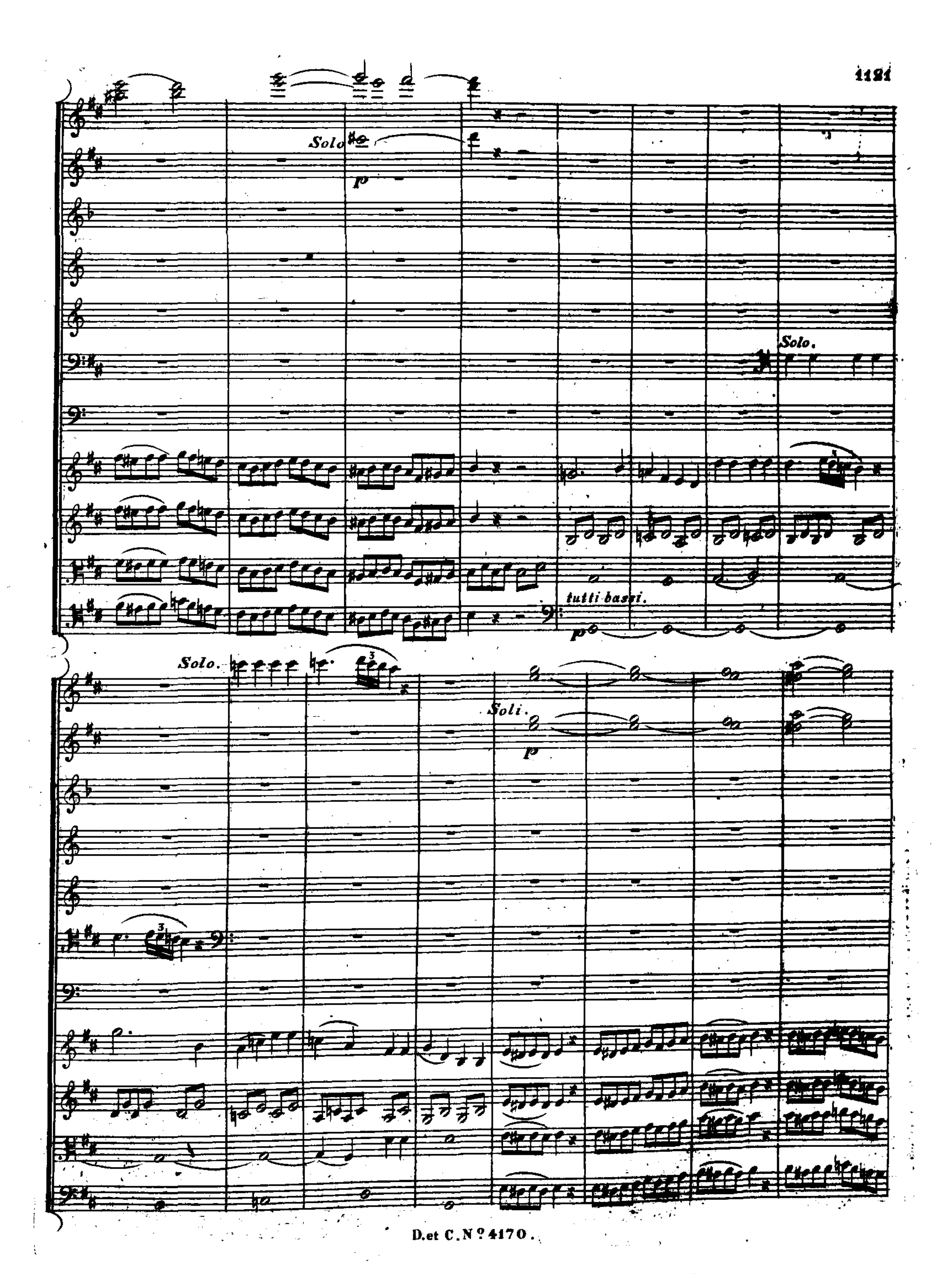

f
fz
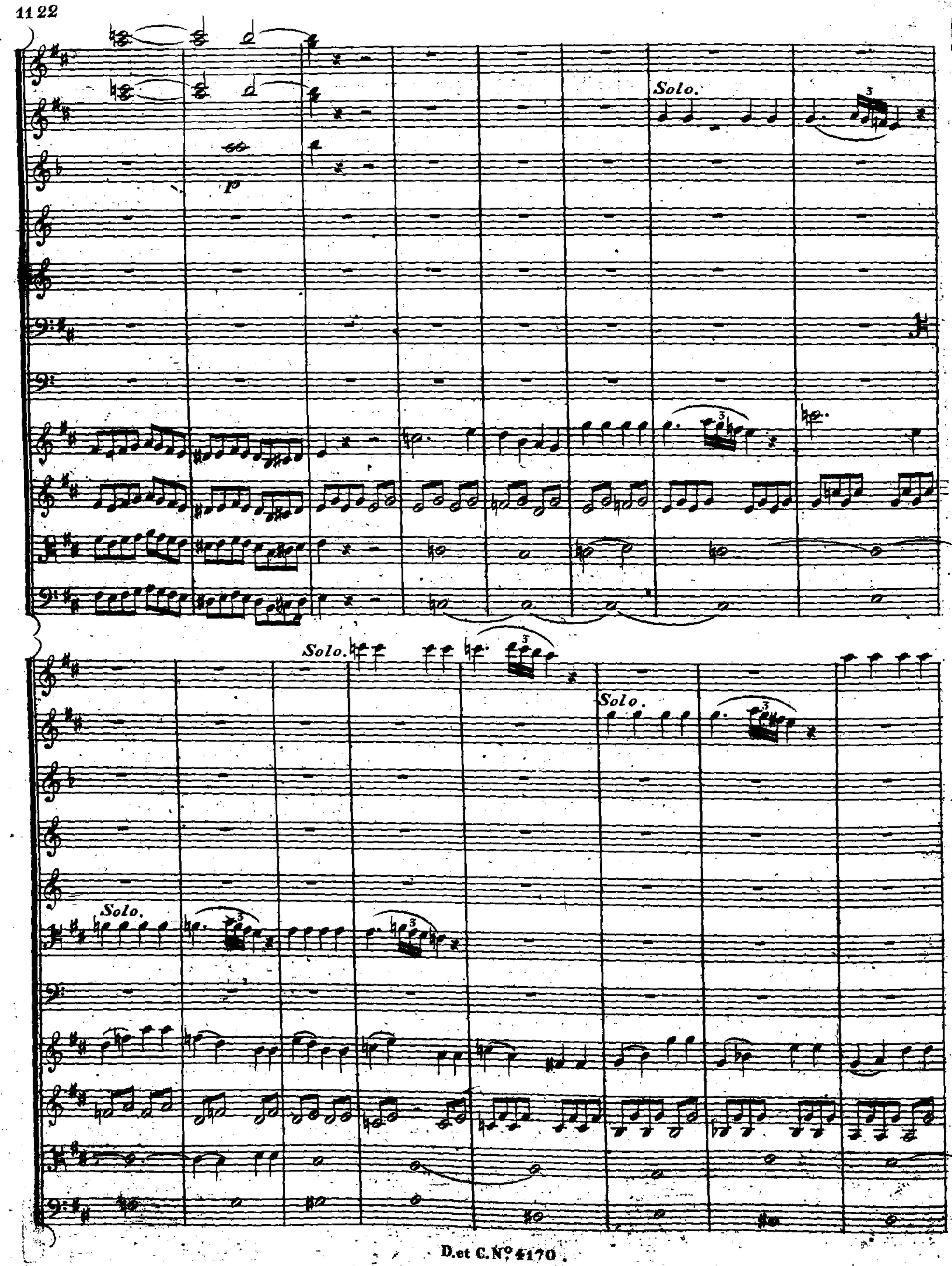

fz
à 2.
fp
Voyez la 124me mesure de Mozart.
Man sehe nun den 124t Takt von Mozart.

N°2. Ce développement se place egalement entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.
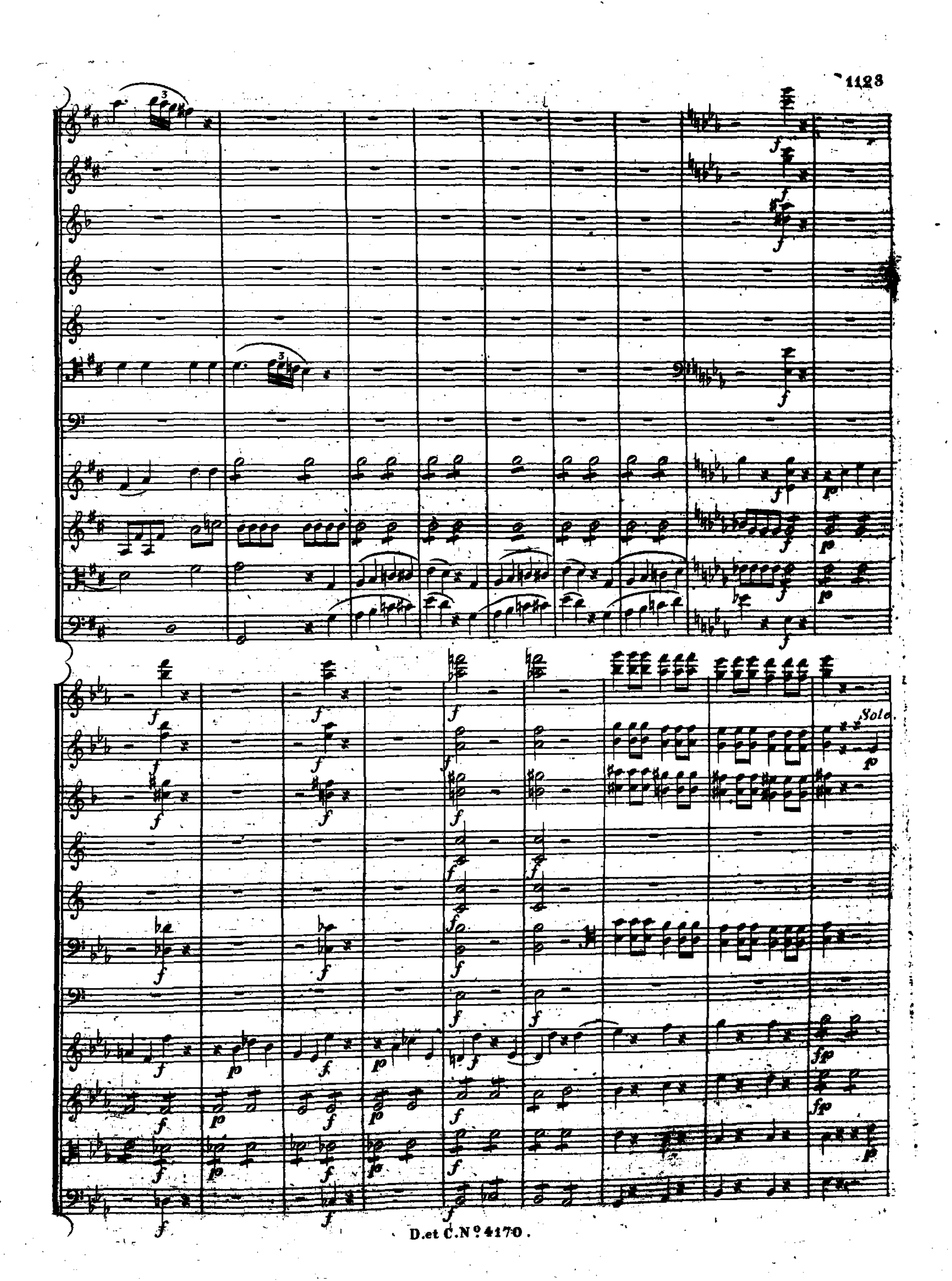
N°2. Diese Entwicklung ist gleichfalls zwischen den 122n u. 124n Takt des Mozartschen Originals zu stellen, und dagegen der 123te Takt wegzulassen.
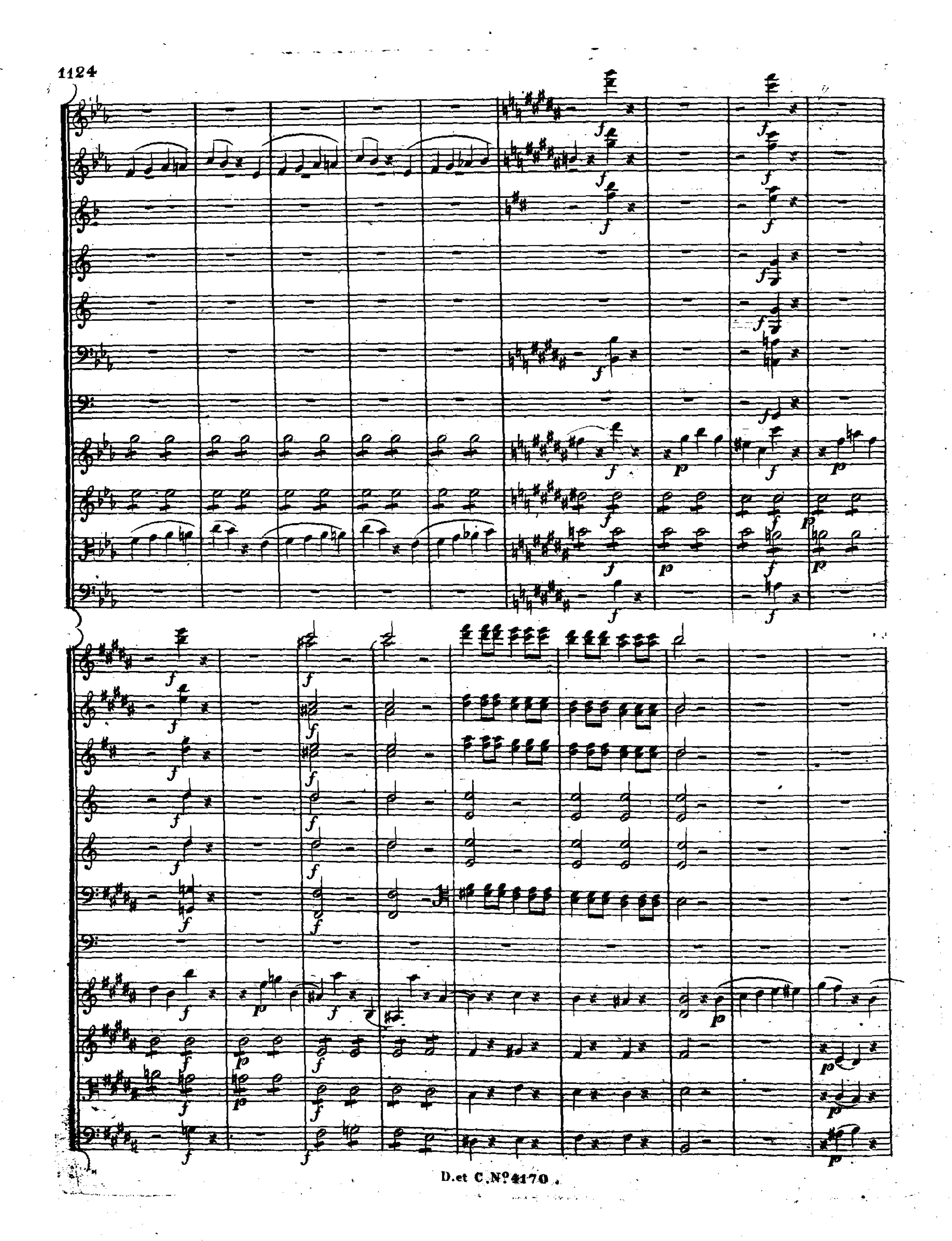



Solo
p
Solo.
tutti bassi.
p
Solo.
Soli.
p



Solo.
p
Solo.
Solo.
Solo.


Solo



fp
fp

Voyez la 124me mesure de Mozart.
Man sehe nun den 124n Takt von Mozart.

Les deux développemens sont nécessairement différens, parceque le premier n'a lieu qu'avec 3 phrases, tandis que le second est fait avec neuf. Mais il est possible que le même nombre de phrases donne différens exemples de développement. Dix compositeurs feront dix développemens différens avec les mêmes idées: chacun d'eux le fera selon sa capacité, son goût et son génie. Il peut donc arriver assez fréquemment qu'un auteur, en méditant bien sur le développement de ses idées, trouve une plus grande quantité de matériaux qu'il n'en veut employer. Dans ce cas il en supprime une partie et ne choisit que ce qui lui semble le mieux et ce qui produit le plus d'effet. Ainsi p.e. les deux développemens précédens pourraient en fournir un troisième, en prenant dans l'un et dans l'autre ce qui est le plus saillant, et en sacrifiant le reste. Dans ce cas, il faudrait mettre dans un nouvel ordre ce que l'on voudrait employer.

Mais un développement riche et très étendu, dont la matière est neuve, intêressante (en produisant constamment de l'effet) peut s'employer tout entier avec succes dans un grand morceau de musique. Pour cela, il faut que le compositeur trace le plan de son morceau en conséquence; qu'il n'employe pas toutes ses ressources coup sur coup; qu'il divise sa matière, l'interrompe, la reprenne à plusieurs reprises &.... On trouve un grand développement d'idées dans les douze dernieres symphonies *d'Haydn*, que nous recommandons aux élèves d'analyser avec soin.

Comme un développement se fait toujours avec des idées exposées d'avance, son intèrêt dépend de la nature de ces idées. Des idées ternes, communes, sans attrait et insignifiantes, fourniront des développemens qui peuvent avoir les mêmes vices. Il est donc très important de crèer et de choisir des idées interessantes chaque fois que l'on désire les employer au développement. Mais il est possible aussi de manquer totalement le développement, quoique ce soit avec de fort bonnes idées, faute de talent de la part du compositeur: il faut *autant de génie* pour faire de beaux développemens que pour crèer des idées neuves et saillantes.

Un développement d'une grande étendue ne peut avoir lieu que dans des morceaux d'un mouvement accéléré, dans les ALLEGRO et dans les PRESTO. Dans les ADAGIO et les LARGO les développemens sont

Die beiden Entwicklungen sind natürlicherweise von einander unterschieden, weil die erste nur aus 3 Phrasen gebildet ist, während in der andern 9 angewendet wurden. Aber es ist möglich, dass auch dieselbe Anzahl von Phrasen verschiedene Beispiele von Entwicklungen liefern kann. Zehn Tonsetzer werden zehn verschiedene Entwicklungen mit denselben Jdeen hervorbringen: jeder derselben macht sie nach seiner Fähigkeit, seinem Geschmack und seinem Genie. Daher kann es ziemlich häufig geschehen, dass ein Tonsetzer, indem er über die Entwicklung seiner Jdeen reiflich nachdenkt, eine grössere Menge Stoff findet, als er anzuwenden wünscht. Jn diesem Falle unterdrückt er einen Theil, und wählt nur das, was ihm das besste und wirkungsvollste scheint. So, z.B. könnten die zwei vorstehenden Entwicklungen eine dritte liefern, indem man aus jeder derselben das Anziehendste nimmt, und das übrige aufopfert. Jn diesem Falle müsste man das, was man anwenden will, in eine neue Ordnung fügen.

Aber eine reichhaltige und sehr ausgedehnte Entwicklung, deren Stoff neu, interessant, und immer wirkungsvoll ist, kan in einem grossen Musikwerke ganz vollständig mit Erfolg angewendet werden. Zu diesem Zwecke muss der Tonsetzer sich den Plan seines Werkes mit Überlegung vorzeichnen; er darf nicht alle seine Hülfsmittel auf einmal anwenden; er muss seinen Stoff abtheilen, ihn unterbrechen, mehrmal wieder aufnehmen &.... Die Schüler werden in den letzten 12 Sinfonien *Haydns* vollendete Muster einer grossen Jdeen-Entwicklung finden, und wir empfehlen ihnen daher, dieselben mit Sorgfalt zu zergliedern.

Da eine Entwicklung immer nur mit solchen Jdeen statt findet, welche früher schon vorgeführt (exponirt) worden sind, so hängt ihr Jnteresse von dem Gehalte dieser Jdeen ab. Trockene, gemeine, reizlose und unbedeutende Jdeen werden Entwicklungen liefern, welche dieselben Fehler haben. Es ist demnach sehr wichtig, interessante Jdeen zu erfinden und zu wählen, so oft man deren zu Entwicklungen zu haben wünscht. Aber es ist auch möglich, die Entwicklungen gänzlich zu verfehlen, obschon man sich dazu sehr guter Jdeen bediente, wenn dem Tonsetzer das Talent mangelt: es gehört *eben so viel Genie* dazu, schöne Entwicklungen zu machen, wie zum Erfinden neuer und geistreicher Jdeen.

Eine sehr ausgedehnte Entwicklung kann nur in Tonstücken statt haben, welche in schneller Bewegung, im ALLEGRO und PRESTO gesetzt sind. Jm ADAGIO und LARGO sind die Entwicklungen immer nur in einem viel geringeren

toujours beaucoup moins considérables à cause du mouvement de ces morceaux. Dans les ANDANTE il peut être un peu plus étendu.

Quant à l'utilité et l'importance du développement, il suffit de remarquer qu'il est le plus bel ornement d'un morceau de musique. Une quantité prodigieuse de morceaux, dont les idées sont heureuses, ont cessé depuis longtemps de nous intèresser, parceque les auteurs de ces productions ne savaient tirer aucun parti de leurs idées. C'est ce développement qui imprime aux morceaux un cachet qui peut les rendre constamment intèressans et les préserver de l'oubli. Ensuite, comment créer un GRAND MORCEAU de musique sans le secours du développement, et sans savoir tirer un parti avantageux de ses propres idées? dans ce cas il ne reste donc d'autre moyen que d'entasser idées sur idées, ou de répéter avec une continuité monotone quelques idées, sans nulle autre modification que la transposition: l'un et l'autre sont de mauvais moyens. Une grande quantité d'idées différentes qui se succédent sans relâche, ressemble à un bavardage insignifiant.

Il existe beaucoup de productions où un développement d'idées ne trouve pas de place, comme dans les airs, les nocturnes; dans une quantité de morceaux pour la danse &.; mais aussi ces productions sont elles envisagées avec juste raison comme des ouvrages purement de mode, qui (après quelque temps de vogue) disparaissent pour toujours.

On a vu dans l'analyse des deux exemples précédens que le développement se faisait:

1º. Au moyen de la transposition des phrases (qui sont souvent des parcelles d'idées principales;)

2º. Au moyen de la progression;

3º. Au moyen de l'imitation qui peut devenir quelquefois un canon de quatre à huit mesures;

4º. En dialoguant avec deux ou trois phrases;

5º. En ajoutant un contre-sujet en contre-point double et en tirant ensuite parti de ce contre-point au moyen de la répercussion.

On peut ajouter à cela les deux moyens suivans:

6º. En variant les idées, ou les phrases, soit mélodiquement seulement, soit harmoniquement seulement, soit en changeant, non pas les accords, mais le DESSIN des parties accompagnantes; soit enfin par une autre distribution des parties seulement, en serrant ou en élargissant l'harmonie.

Grade, wegen der langsamen Bewegung dieser Tonstücke, anwendbar. Jm ANDANTE können sie etwas ausgedehnter seyn.

Jn Betreff des Nutzens und der Wichtigkeit der Entwicklung, so reicht es hin, zu bemerken, dass sie die schönste Zierde eines Tonstückes ist. Eine ungeheure Menge von Tonwerken, deren Jdeen sehr glücklich sind, haben seit langer Zeit aufgehört, die Welt zu interessiren, weil die Verfasser derselben nicht die Kunst verstanden, diese ihre Jdeen zu benutzen. Diese entwickelnden Ausarbeitungen sind es, welche den Musikwerken einen Stempel aufdrücken, der sie stets anziehend erhalten, und vor der Vergessenheit bewahren wird. Überdiess, wie könnte der Tonsetzer ein GROSSES TONWERK erschaffen, ohne Hülfe der Entwicklung, und ohne von seinen eigenen Jdeen einen vortheilhaften Gebrauch zu machen zu wissen? in einem solchen Falle bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, als Jdeen auf Jdeen zu häufen, oder einige Jdeen mit monotoner Einförmigkeit stets zu wiederhohlen, ohne andere Veränderungen als die Versetzungen in andere Tonarten: beide sind schlechte Behelfe. Eine grosse Menge verschiedener, einander ohne Unterlass verfolgender Jdeen, gleicht einer nichtsbedeutenden Geschwätzigkeit.

Es gibt viele Compositions-Gattungen, in welchen eine Jdeenentwicklung nicht statt findet, wie in den Arien, Nocturnen, in einer Menge Tanz- und Ballet-Stücken, &.: aber dafür werden auch mit Recht diese Compositionen nur als Mode-Artikel angesehen, welche (nach einem Umlauf von einiger Zeit) für immer verschwinden.

Jn der Zergliederung der beiden vorhergehenden Beispiele hat man gesehen, dass die Entwicklungen gebildet werden:

1tens Mittelst der Tonartsversetzung der Phrasen, (welche oft nur Theile der Hauptideen sind;)

2tens Mittelst der Fortschreitung;

3tens Mittelst der Jmitation, welche manchmal ein Canon von 4 bis 8 Takten seyn kann;

4tens Mittelst des Dialogirens mit 2 oder 3 Phrasen;

5tens Jndem man ein Contrasubject im doppelten Contrapunkte beifügt, und sodann mittelst der Wiederhohlungen aus demselben Vortheil zieht;

Allem diesem kann man noch folgende zwei Hülfsmittel beifügen:

6tens Jndem man die Jdeen oder Phrasen varirt, sey dieses nur melodisch oder nur harmonisch, oder indem man (nicht die Accorde, sondern) die UMRISSE der begleitenden Stimmen verändert; oder auch nur durch eine andere Vertheilung der Stimmen, indem man die Harmonie zusammendrängt oder erweitert.

7° En changeant l'ordre des idées ou des phrases; comme p:e:, si après avoir entendu l'exposition des idées dans l'ordre 1,2,3,4, on changeait cet ordre dans le développement en 2,1,4,3, ou en 4,1,3,2, &c....

Abréger les idées longues, *allonger* les idées courtes, *moduler* adroitement et souvent, *accompagner une idée par l'autre*, (quand cela se peut,) *promener* une idée dans les différentes parties, tout cela est du ressort du développement, pourvu que l'on produise de l'effet. Enfin, le véritable développement est une combinaison quelconque des idées musicales. En changeant les idées, il faut changer le développement, en modifiant autrement les ressources ou les moyens ci-dessus indiqués (qui sont toujours les mêmes) par de nouvelles combinaisons.

L'art du compositeur consiste donc principalement dans la création des idées, et dans leurs développemens.

Chaque fois qu'on fait entendre pour la première fois une idée, on l'expose. Une exposition heureuse est souvent le fruit du hasard, d'une inspiration momentanée, de la chaleur ou de l'effervescence de la jeunesse; mais pour bien développer ses idées, il faut être maitre expérimenté, adroit et habile.

Avant de faire le développement, on *notera* les idées, ou les phrases à développer, qui se trouvent dans l'exposition, en formant un petit tableau à l'exemple de celui que nous avons donné (page 1108) à l'occasion de l'ouverture de Mozart.

On cherche ensuite ce que l'on peut entreprendre avec ces idées; et l'on indique en abrégé cette nouvelle matière, en faisant un autre petit tableau. Ces deux opérations faites, on cherchera l'ordre dans lequel cette matière devra se présenter avec plus d'effet. Quand la matière est trop abondante (ce qui peut souvent arriver selon la nature et la quantité des idées à developper) on en supprime ce qui est le moins intèressant, ou bien on la divise en deux, trois ou quatre parties; en n'employant d'abord qu'une partie, plus tard une seconde, plus tard encore une troisième &c... En interrompant de la sorte cette matière divisée en plusieurs parties, on fait alors entendre ses idées sans être développées, comme dans l'exposition, sauf qu'elles peuvent se reproduire dans un ton différent: dans ce cas on peut aussi par fois introduire quelques nouvelles idées accessoires, pourvu qu'elles ne fassent pas disparate avec les autres idées du morceau.

7tens Indem man die Ordnung der Jdeen oder Phrasen verändert, wie z.B., wenn nach der vorangestellten Exposition der Jdeen in der Ordnung 1,2,3,4, diese Ordnung in der Entwicklung verändert würde in 2,1,4,3, oder in 4,1,3,2,&c...

Lange Jdeen *abkürzen*, kurze Jdeen *verlängern*, gewandt und häufig *moduliren*, oder (wenn es sich thun lässt) *eine Jdee mit einer andern Jdee begleiten*, ferner eine Jdee durch die verschiedenen Stimmen *durchführen*, alles dieses gehört zu den Hülfsmitteln der Entwicklung, vorausgesetzt, dass man damit Wirkung hervorbringt. Eigentlich ist die wahre Entwicklung eine beliebige berechnete Zusammenstellung der musikalischen Jdeen. Werden die Jdeen verändert, so muss man auch die Entwicklung verändern, indem man die hier eben angezeigten Hülfsmittel, (welche stets dieselben bleiben,) durch neue Berechnungen und Zusammenstellungen auf eine andere Weise benutzt.

Die Kunst des Tonsetzers besteht also hauptsächlich in der Erfindung der Jdeen, und ihrer Entwicklung (Durchführung).

Jedesmal, wenn man zum erstenmale eine Jdee hören lässt, exponirt man sie. (Oder, anders gesagt, man führt sie vor). Eine glückliche Exposition ist oft die Frucht des Zufalls, einer plötzlichen Begeisterung, der Aufgeregtheit, oder einer jugendlichen Aufwallung; aber um seine Jdeen gut zu entwickeln, muss man ein erfahrener, gewandter und geübter Meister seyn.

Ehe man die Entwicklungen beginnt, muss man die zu entwickelnden Jdeen und Phrasen, welche sich in der Exposition vorfinden, sich *notiren*, indem man sich davon eine kleine Tabelle nach dem Muster derjenigen bildet, welche wir (Seite 1108) bei Gelegenheit der Mozartschen Ouverture gegeben haben.

Hierauf sucht man das auf, was sich aus diesen Jdeen bilden lässt, und zeichnet sich wieder kürzlich diesen neuen Stoff auf, indem man sich daraus eine neue Tabelle macht. Sind diese zwei Vorrichtungen geschehen, so sucht man die Ordnung, in welcher dieser Stoff sich mit der bessten Wirkung darstellen kann. Jst der Stoff allzureichlich, (was oft, je nach der Natur und Zahl der zu entwickelnden Jdeen, der Fall seyn kann,) so unterdrückt man das minder Jnteressante, oder man theilt es auch wohl in 2,3, oder 4 Abtheilungen, indem man anfangs nur einen Theil, später einen zweiten, und noch später einen dritten, &c... anwendet. Indem man auf solche Art diesen in mehrere Theile zertheilten Stoff unterbricht, so stellt man seine Jdeen unentwickelt, wie in der Exposition, dar, nur dass sie in einer andern Tonart wiederhohlt werden können: in diesem Falle kann man auch wohl bisweilen einige neue Zusatz-Jdeen einführen, vorausgesetzt, dass sie nicht mit den andern Jdeen des Stückes unvereinbar sind.

Il y a plusieurs manières d'exposer ses idées avant de les développer. 1° On les expose toutes de suite sans développement, comme p. e: dans la première reprise d'un premier morceau de quatuor ou de symphonie: dans ce cas elles sont enchainées de manière à former un discours musical régulier, qui commence par la tonique et termine dans le ton de la dominante. Le développement se fait alors dans la seconde partie, comme nous l'avons dit à l'occasion de l'ouverture de Mozart. 2° Ou l'on expose une idée (ou motif) que l'on développe de suite, comme p: e: dans les airs variés dans le genre de Haydn. 3° Ou bien encore, on expose d'abord une idée suivie de son développement; puis on introduit une nouvelle idée que l'on développe également de suite; puis avec une troisième nouvelle idée on fait de même &... La 3me manière pourrait servir à créer des ANDANTE, des ADAGIO, des MENUETS, dans les quatuors et dans les symphonies &....

Pour parvenir à développer facilement et avec intérêt ses propres idées, il faut 1°) être maître de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties; 2°) savoir manier avec adresse au moins le contrepoint double à l'octave; 3°) avoir une grande facilité à moduler; 4°) s'exercer fréquemment sur des progressions pour en trouver de saillantes; 5°) développer souvent une idée (en s'exerçant) et chercher à en tirer tout le parti possible; 6°) apprendre à faire toute sorte de combinaisons ingénieuses avec deux, trois ou quatre idées; 7°) étudier par des analyses fréquentes la manière dont MOZART et surtout HAYDN ont développé leurs idées.

Es gibt mehrere Arten, seine Jdeen zu exponiren, ehe man sie entwickelt. 1tens Man exponirt sie sogleich nacheinander ohne Entwicklung, wie z: B: in dem ersten Theile einer Sonate, eines Quartetts oder einer Sinfonie: in diesem Falle sind sie dergestalt aneinander gereiht, dass sie eine regelmässige musikalische Rede bilden, welche in der Tonika anfängt, und in der Dominante endet. Die Entwicklung findet alsdann im zweiten Theile statt, wie wir bei Gelegenheit der Mozartschen Ouverture gesagt haben. 2tens Oder man exponirt eine Jdee (ein Thema, Motif,) welches man sodañ entwickelt, wie z: B: in den varirten Arien im Style des Haydn. 3tens Oder auch, man exponirt anfangs eine Jdee, welcher ihre Entwicklung nachfolgt; hierauf führt man eine neue Jdee ein, welche man sofort ebenfalls entwickelt, hierauf verfährt man mit einer dritten eben so, &... Die 3te Art könte zur Bildung der ANDANTE'S, ADAGIO'S, MENUETTEN in den Quartetten und Sinfonien &... dienen.

Um dahin zu gelangen, dass man mit Leichtigkeit und auf anziehende Art seine eigenen Jdeen entwickeln könne, muss man 1tens) der 2=3=und=4=stimmigen Harmonie vollkommen Meister seyn; 2tens) muss man mit Geschicklichkeit wenigstens den doppelten Contrapunkt in der Octave anzuwenden verstehen; 3tens) muss man eine grosse Leichtigkeit im Moduliren haben; 4tens) hat man sich fleissig in Fortschreitungen zu üben, um deren Geistreiche zu finden; 5tens) muss man, (beim Üben) sehr oft eine Jdee entwickeln und aus derselben alle möglichen Wendungen und Vortheile zu ziehen suchen; 6tens) muss man lernen, alle möglichen Arten von sinnreichen Zusammenstellungen (Combinationen) mit 2, 3, oder 4 Stimmen hervorzubringen; 7tens) muss man, (mittelst aufmerksamer und häufiger Zergliederung) die Art und Weise studieren, wie vorzüglich HAYDN, MOZART, BEETHOVEN ihren Jdeen entwickelt haben.
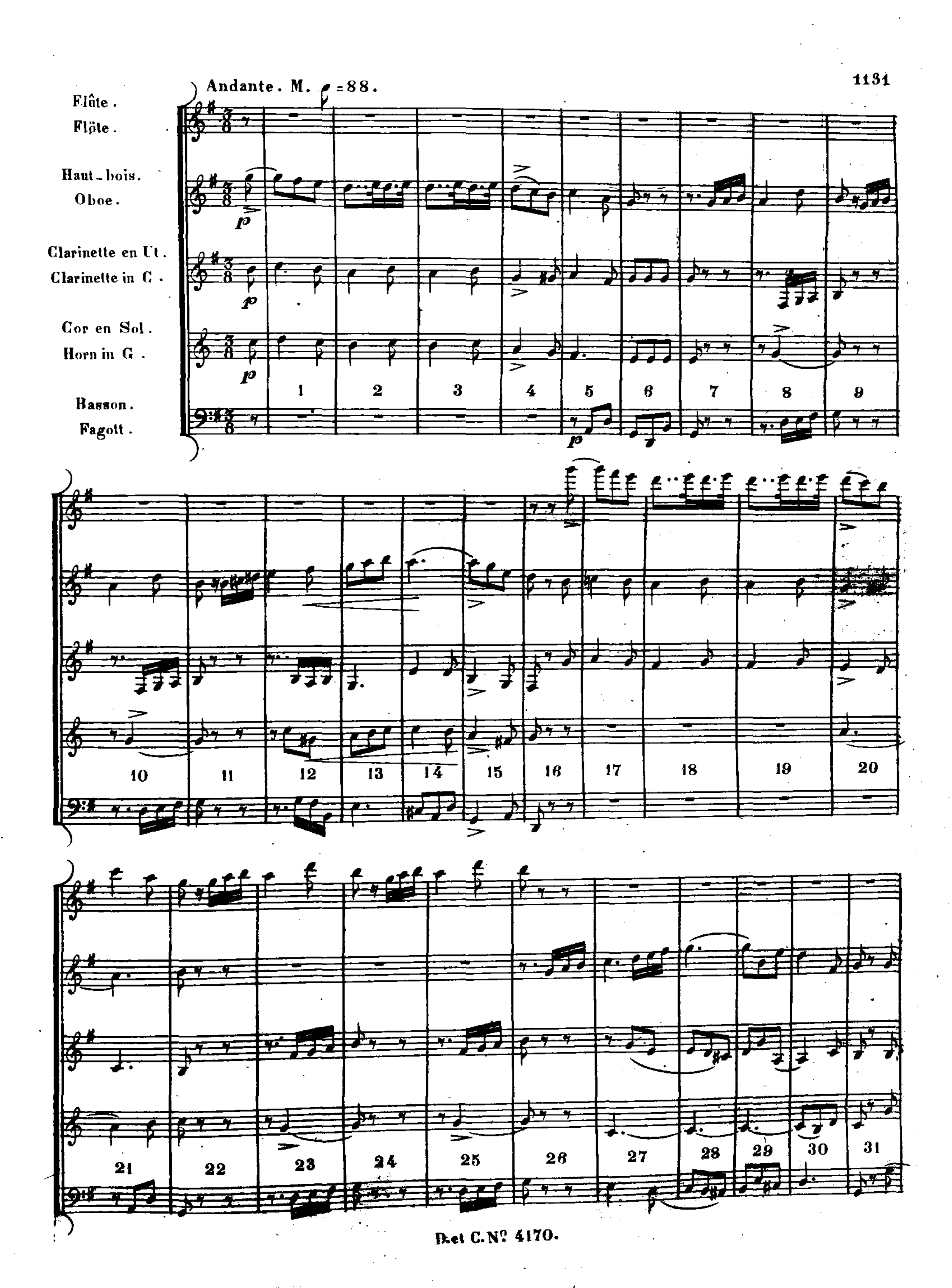
77. Anmerkung des Übersetzers. Es ist für den Tonsetzer ein sehr grosser Vortheil, wenn er auf seinem Instrumente zu FANTASIREN fähig ist, weil auf diese Art die interessantesten Jdeen, meistens ungesucht und zufällig herbeiströmen, und auch deren Entwicklung einen natürlichen, konsequenten Fluss erhält, welchen man durch das mühsame Suchen auf dem Papier weit schwerer, oft gar nicht erreicht. (Man sehe hierüber meine, schon früher angeführte FANTASIE=SCHULE op. 200.) Nur muss der Tonsetzer sich es unverdrossen angewöhnen, jede, ihm während dem Fantasiren plötzlich beikommende, auch nur einigermassen interessant scheinende Jdee bald möglichst zu Papier zu bringen, weil sie meistens eben so schnell aus dem Gedächtniss verschwindet, wie sie erschienen. Eine grosse Übung im schnellen Notenschreiben ist hierbei äusserst nützlich.
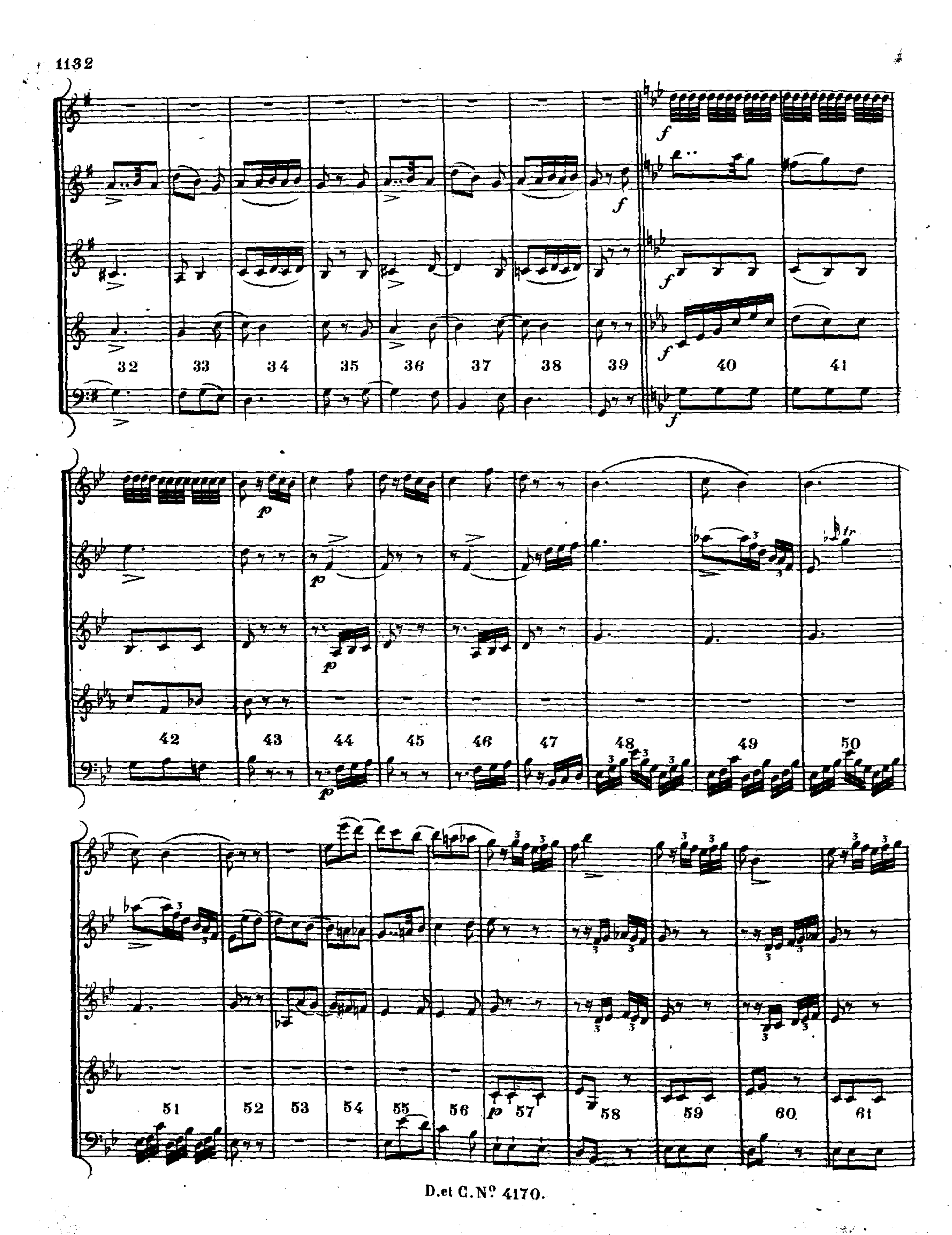
On n'a encore rien publié sur cette matière importante, elle est même inconnue à la plus grande partie des compositeurs. Ce que nous en avons dit dans cet article est essentiellement nécessaire aux élèves: l'intelligence dont chacun a été plus ou moins gratifié par la nature, les dispositions naturelles pour la musique et le bon sens des élèves doivent faire le reste.

Pour rendre cet article encore plus utile, plus instructif et plus complet, nous allons analyser les deux morceaux suivans sous le rapport du développement.

Noch hat man nie etwas über diesen wichtigen Gegenstand bekannt gemacht, ja dem grössten Theile der Tonsetzer wär er bisher sogar unbekannt geblieben. Das was wir hierüber in diesem Abschnitte gesagt haben, ist den Schülern wesentlich nothwendig: die Fähigkeiten, mit denen jeder mehr oder minder von der Natur begabt worden ist, die natürlichen musikalischen Anlagen, und der gesunde Verstand der Schüler müssen das Übrige thun.

Um diesen Abschnitt noch nutzbarer, lehrreicher, und vollständiger zu machen, werden wir die zwei folgenden Tonstücke in Rücksicht der Entwicklung zergliedern.


Andante. M. ♪ = 88.
Flûte.
Flöte.
Haut-bois.
Oboe.
Clarinette en Ut.
Clarinette in C.
Cor en Sol.
Horn in G.
Basson.
Fagott.
p
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31


f
p
tr
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
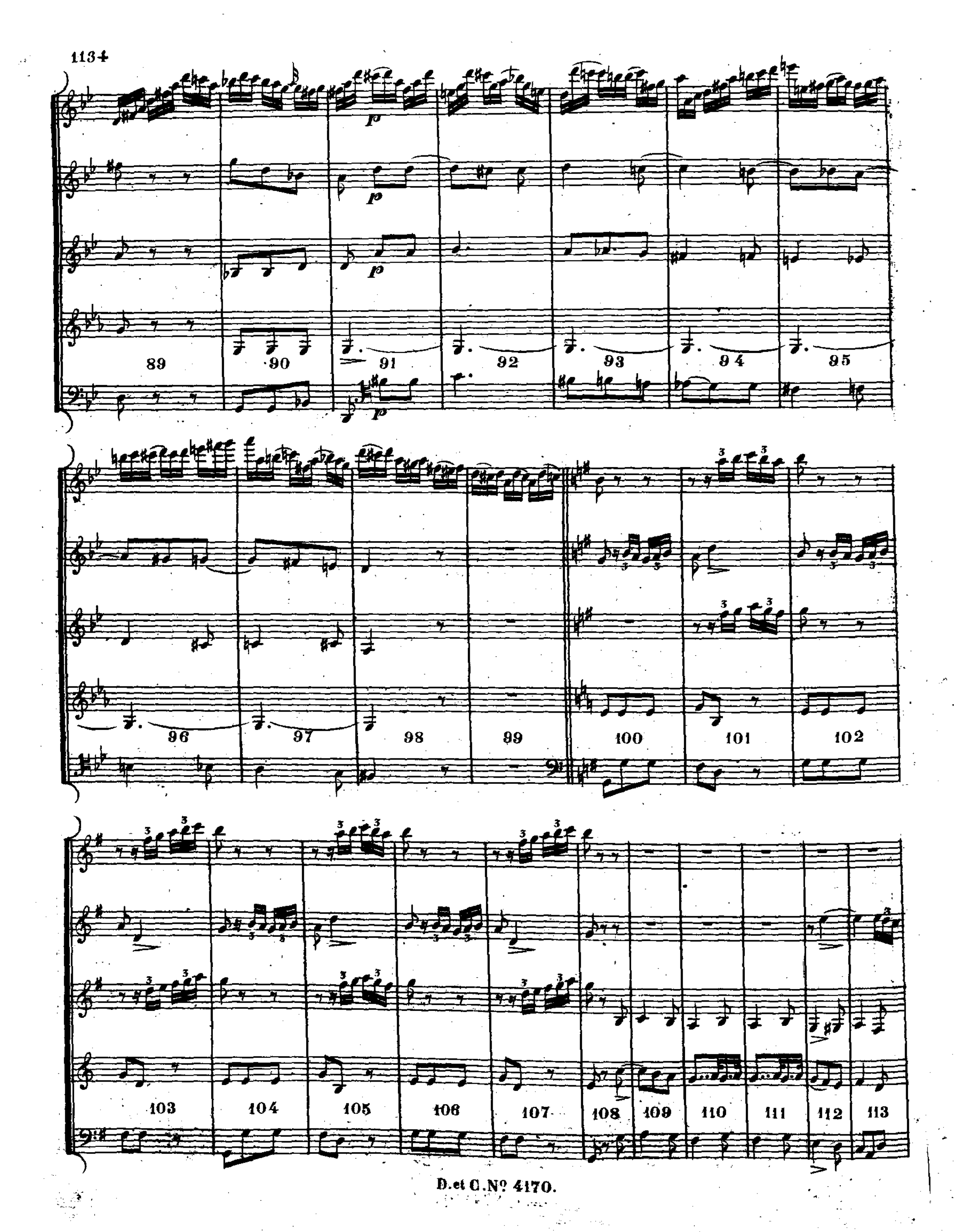


62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

74 75 76 77 78 79 80 81

82 83 84 85 86 87 88

D. et C. N° 4170.


p
p
p
p
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
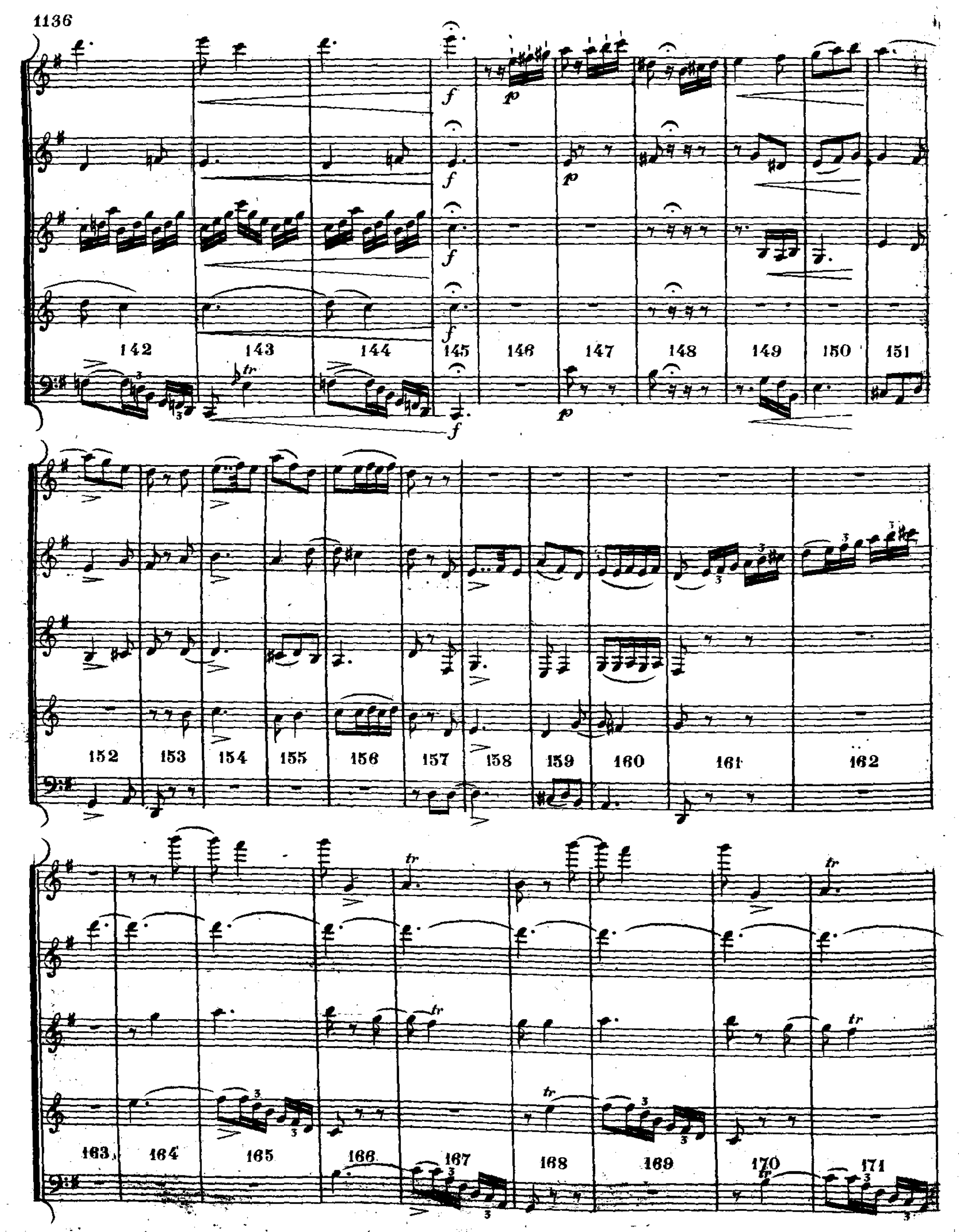


114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124
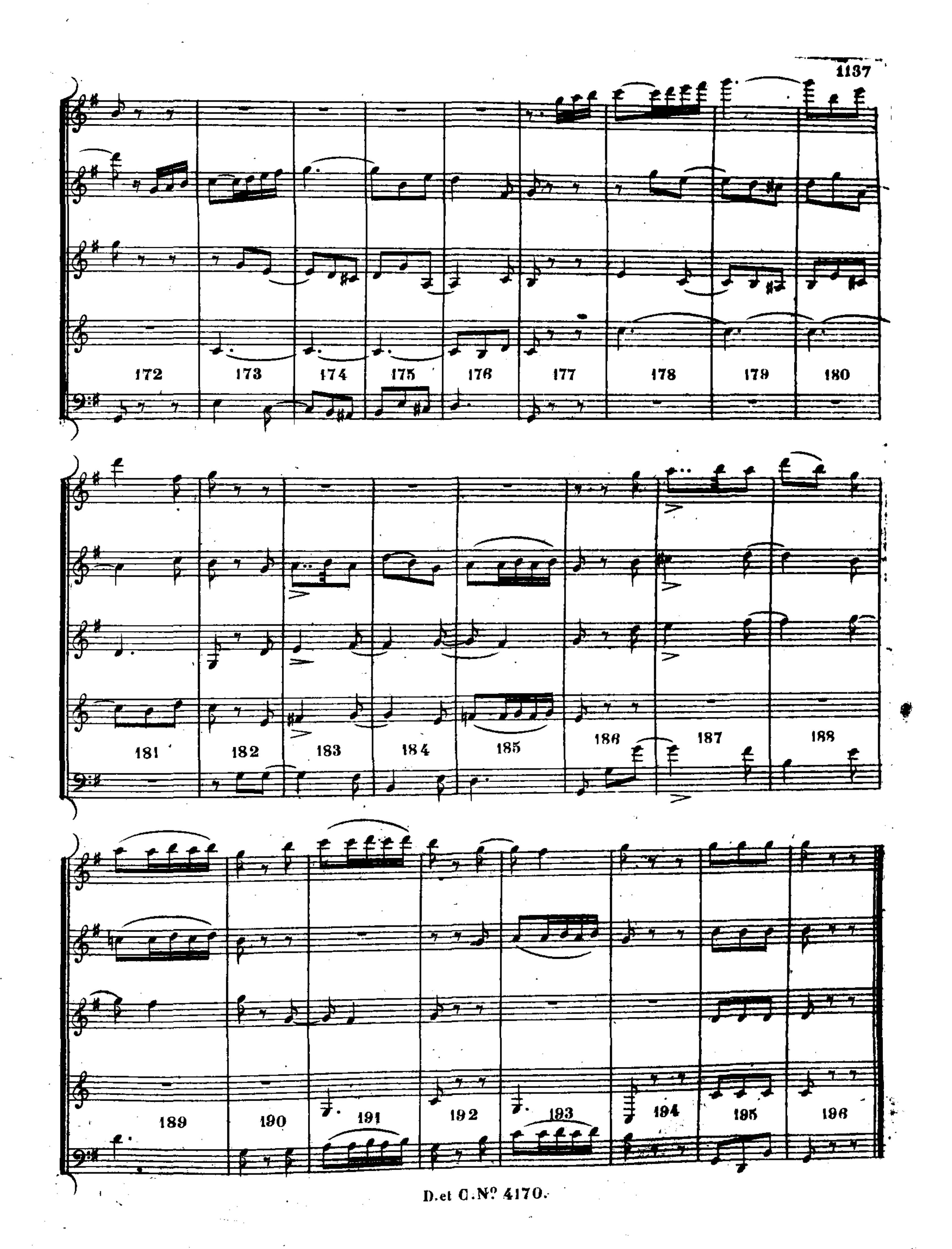
fz

125 126 127 128 129 130 131 132 133 134

tr

135 136 137 138 139 140 141


f
p
tr
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171


172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196

Cet ANDANTE est composé de 196 mesures : mais le fond d'idées n'en contient que 56, le reste (c'est à dire presque les $\frac{3}{4}$) appartient au développement. Certes, il est assez remarquable que l'on puisse prolonger avec interêt un morceau jusqu'à la concurrence de 196 mesures, tandis que le fond n'en est que de 56. En analysant ce morceau on trouve :

1° Que la phrase tenant au motif est répétée de suite pour rendre l'idée quarrée ;

2° Que les mesures de dix sept jusqu'à vingt huit répondent (avec une autre disposition des parties) aux mesures 1, 2, 3, 4, 5, (en supprimant la 6me) 7, 8, 9, et 10 ;

3° Que les mesures 32, 33, 34 et 35, se répètent de suite avec une harmonie modifiée ;

4° Que la phrase répétée n'est qu'une transposition avec une légère altération de de la phrase

5° Que les mesures 66, 67, 68, 69, 70 et 71 contiennent le début du motif, transposé, avec une autre tournure finale à cause de la modulation : la même chose a lieu dans les six mesures suivantes ;

6° Que les mesures 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 et 84 sont la transposition (avec une autre disposition des parties) des mesures 57 jusqu'à 64.

7° Que la même chose a lieu (avec une nouvelle transposition et une nouvelle disposition des parties) en partant de la 100me mesure jusqu'à la 107me ;

8° Qu'en partant de la 109me mesure jusqu'à la 120me, on entend les six premières mesures du motif deux fois de suite, mais chaque fois avec une autre disposition des parties ;

9° Que la phrase se reproduit dans les mesures suivantes et se termine par une progression ;

10° Que l'imitation entre les quatre parties (voyez les mesures 128 jusqu'à 132) est une transposition de celle contenue dans les mesures 52 jusqu'à 56 ;

11° Que l'on employe la phrase trois fois de suite transposée et mise alternativement dans la Flûte, la Clarinette et le Basson, (voyez les mesures 133 jusqu'à 145.) Cette phrase a été entendue, dans l'origine, en Mi♭, voyez les mesures 48, 49, 50 et 51 ;

12° Que dans les mesures 146, 147, 148, 149, 150,

Dieses ANDANTE besteht aus 196 Takten : aber die Grundideen nehmen deren nur 56 ein, indem die übrigen, (also fast $\frac{3}{4}$ der ganzen Zahl) der Entwicklung angehören. Gewiss ist es genug merkwürdig, dass man ein Tonstück mit Interesse bis zur Länge von 196 Takten ausdehnen kan̄, während die Grundlage desselben nur 56 Takte hat. Bei der Zergliederung dieses Tonstückes findet man :

1tens Dass die, zum Motif gehörige Phrase in der Folge wiederhohlt wird, um die Idee rhythmisch gleich zu machen ;

2tens Dass die Takte vom 17ten bis zum 28ten den Takten 1, 2, 3, 4, 5, (der 6te weggelassen) 7, 8, 9 und 10 (nur mit anderer Stimmenvertheilung) gleich sind ;

3tens Dass die Takte 32, 33, 34 und 35 sich in der Folge mit veränderter Harmonie wiederhohlen ;

4tens Dass die wiederhohlte Phrase nichts anders als eine Versetzung mit leichter Veränderung der Phrase ist ;

5tens Dass die Takte 66, 67, 68, 69, 70 und 71 den Anfang des Motifs enthalten, jedoch transponirt mit einer andern Schlusswendung wegen der Modulation : dasselbe findet auch in den sechs nachfolgenden Takten statt.

6tens Dass die Takte 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 und 84 nur eine Versetzung (mit anderer Stimmenvertheilung) der Takte von 57 bis 64 sind.

7tens Dass derselbe Fall statt findet (nur mit neuer Versetzung und neuer Stimmenvertheilung,) vom 100sten Takte bis zum 107ten ;

8tens Dass vom 109ten bis zum 120ten Takte die ersten 6 Takte des Motifs zweimal nacheinander gehört werden, aber jedesmal mit anderer Stimmenvertheilung ;

9tens Dass die Phrase in den folgenden Takten wieder vorkommt und mit einer Fortschreitung endigt ;

10tens Dass die Jmitation zwischen den vier Stimmen (vom 128ten bis zum 132ten Takte) eine Versetzung derjenigen ist, welche in den Takten 52 bis 56 statt fand ;

11tens Dass die Phrase dreimal nacheinander transponirt, und abwechselnd in die Flöte, Clarinette und den Fagott gesetzt ist (man sehe vom 133ten bis zum 145ten Takt.) Diese Phrase ward ursprünglich in Es vorgeführt, in den Takten 48, 49, 50 und 51.

12tens Dass die Takte 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 und

151, 152 et 153 on fait un conduit pour arriver d'Ut en Ré majeur et que l'on rappelle, dans les mesures 149, 150, 151, 152 et 153, une idée que l'on a entendue dans le commencement (voyez les mesures 12, 13, 14, 15 et 16.)

13° Que les mesures 154 jusqu'à 160 sont une transposition de l'idée (voyez les mesures 32 jusqu'à 38.)

14° Qu'en partant de la 164me mesure jusqu'à la 171me on a mis en dialogue (entre le Cor et le Basson) la phrase précédemment entendue;

15° Que dans les dix mesures suivantes on reproduit deux fois une phrase (la seconde fois octave plus haut melodiquement et harmoniquement) que l'on a entendue dès le commencement (voyez les mesures 27 jusqu'à 37;)

16° Que l'on en fait de même avec l'idée dans les mesures 183 jusqu'à 190; et que les 4 mesures qui suivent sont faites avec les 7 dernières notes de cette même phrase.
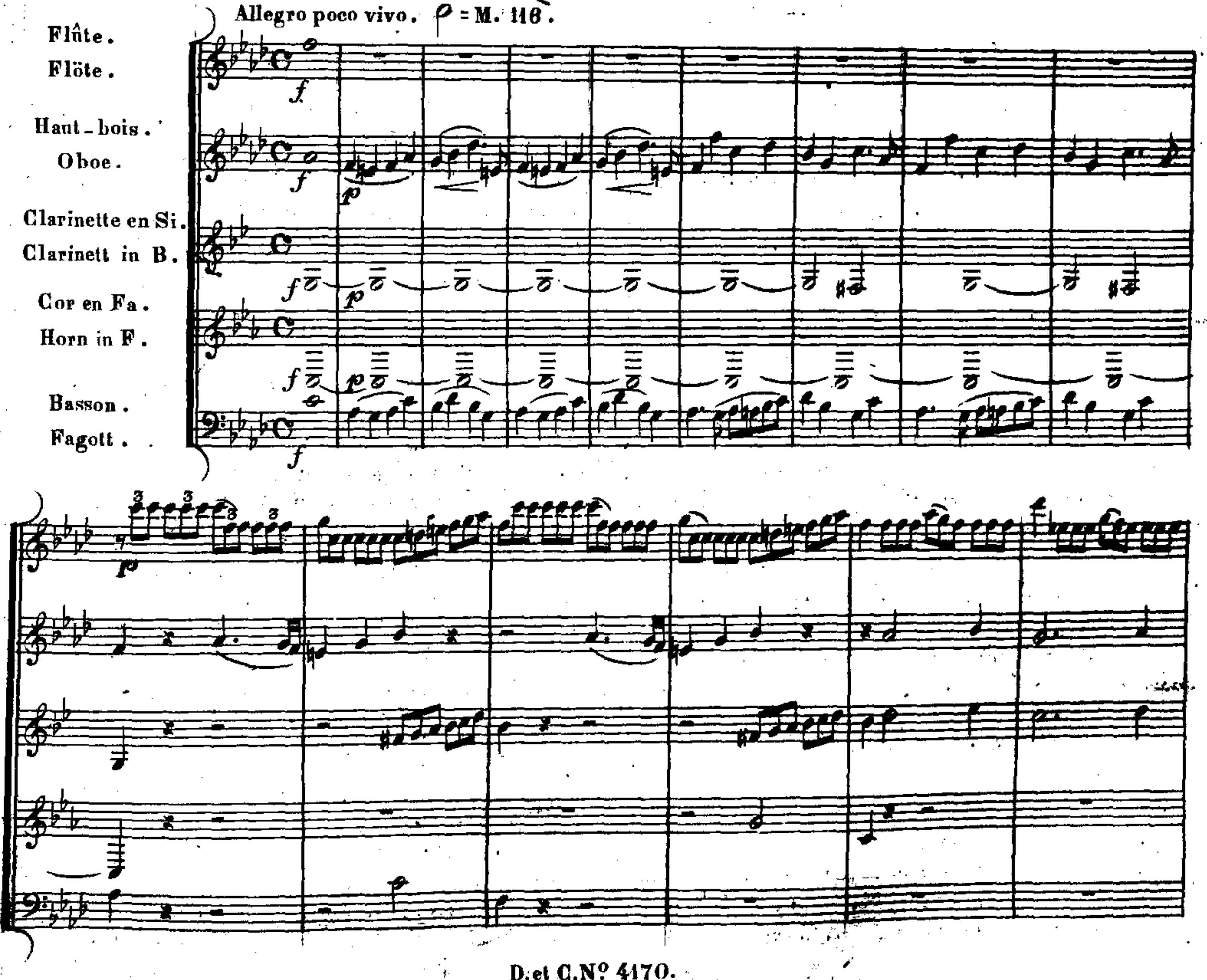
153 einen Führer bilden, um aus C nach D dur zu gelangen, und dass man in den Takten von 149 bis 153, wieder an eine Jdee erinnert wird, welche schon anfangs in den Takten 12. bis 16 gehört wurde;
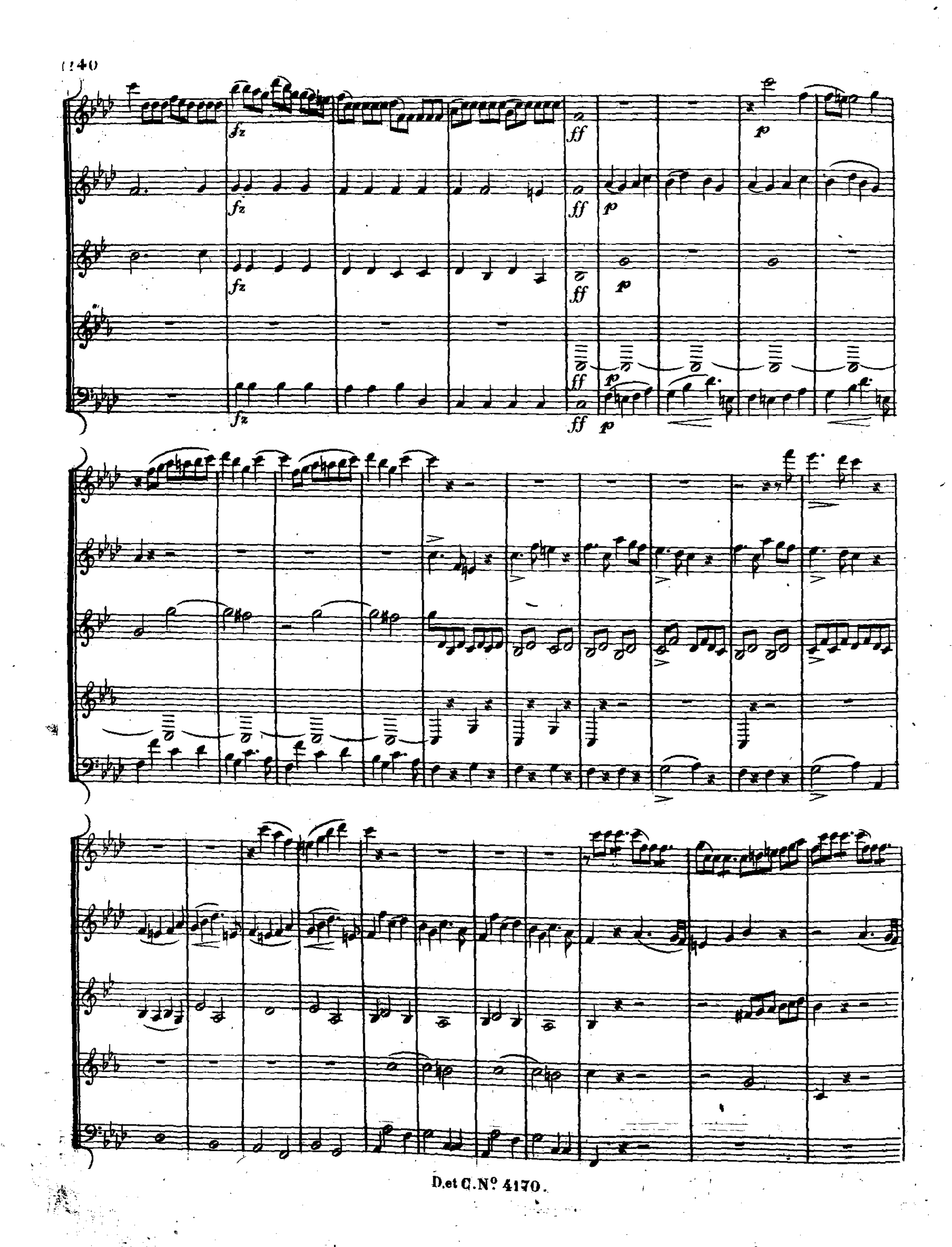
13tens Dass die Takte 154 bis 160 eine Versetzung der Jdee enthalten, welche in den Takten 32 bis 38 befindlich ist.
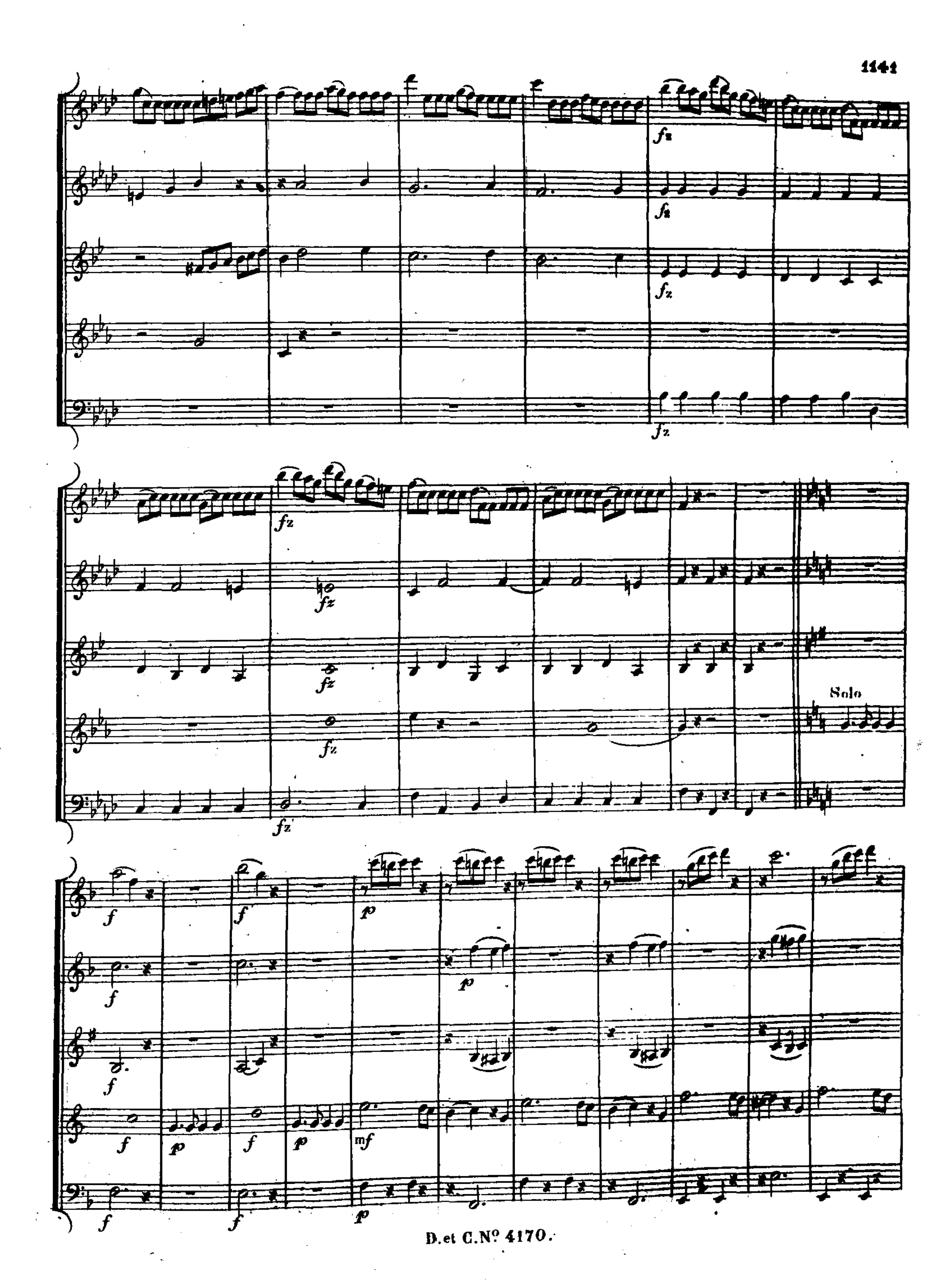
14tens Dass man vom 164ten Takt bis zum 171ten die früher gehörte Phrase zwischen dem Horn und dem Fagott dialogirt gesetzt hat.
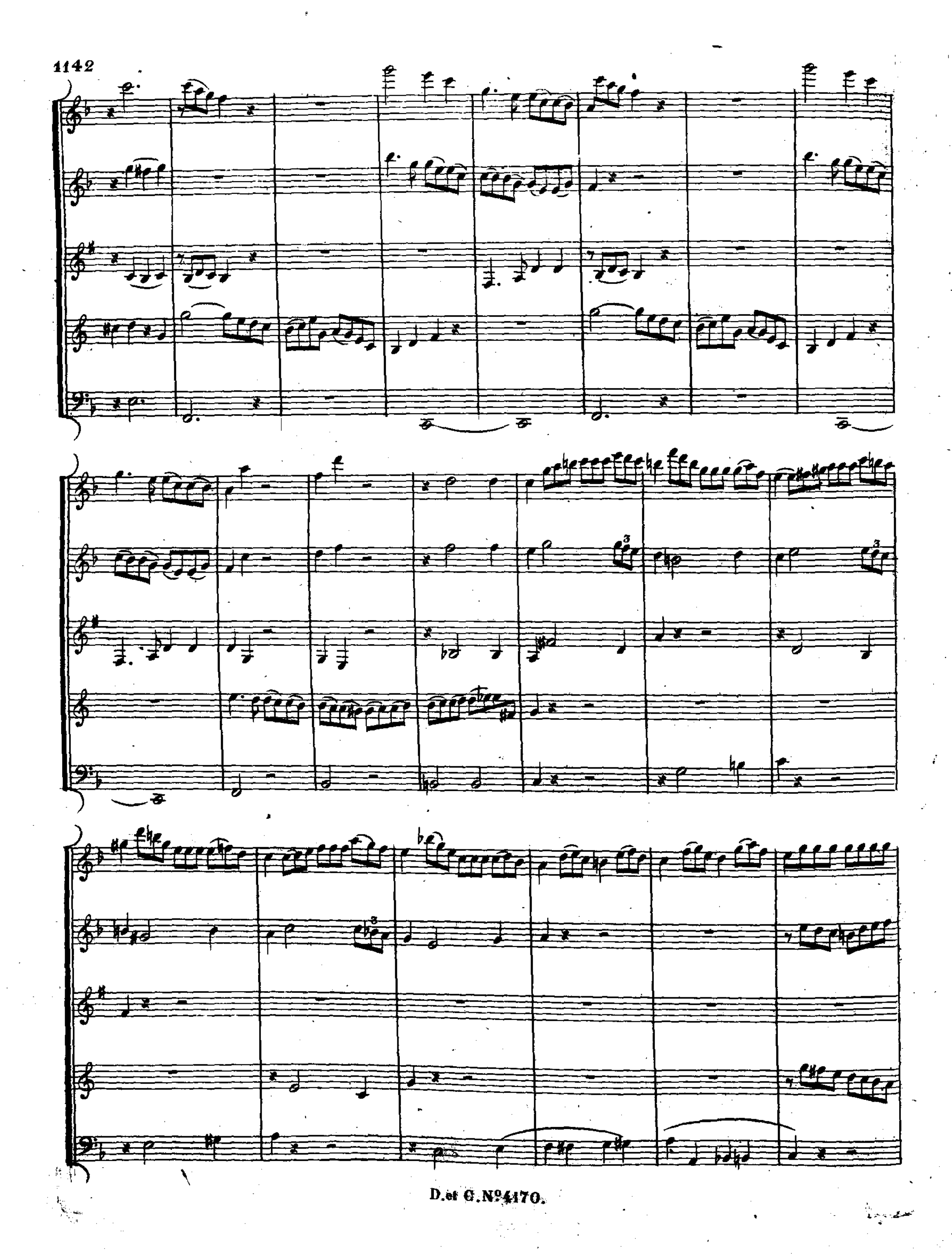
15tens Dass in den 10 nachfolgenden Takten eine Phrase zweimal (und zwar das zweitemal melodisch und harmonisch um eine Octave höher) wiederhohlt wird, welche man schon beim Anfang (in den Takten 27 bis 37) gehört hat;
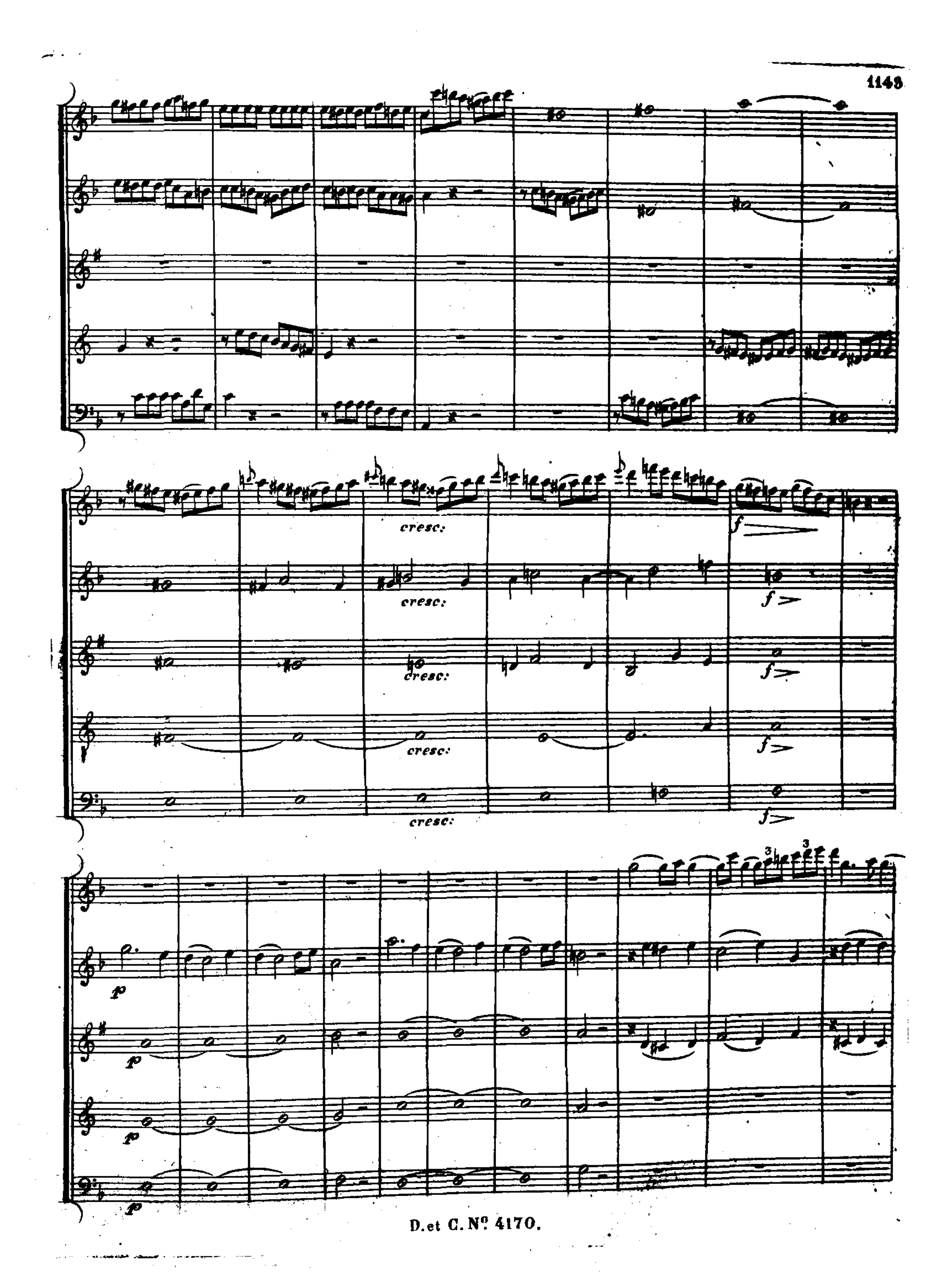
16tens Dass eben so in den Takten 183 bis 190 mit der Jdee verfahren worden ist; und dass die nachfolgenden 4 Takte aus den 7 letzten Noten dieser selben Phrase gebildet worden sind;
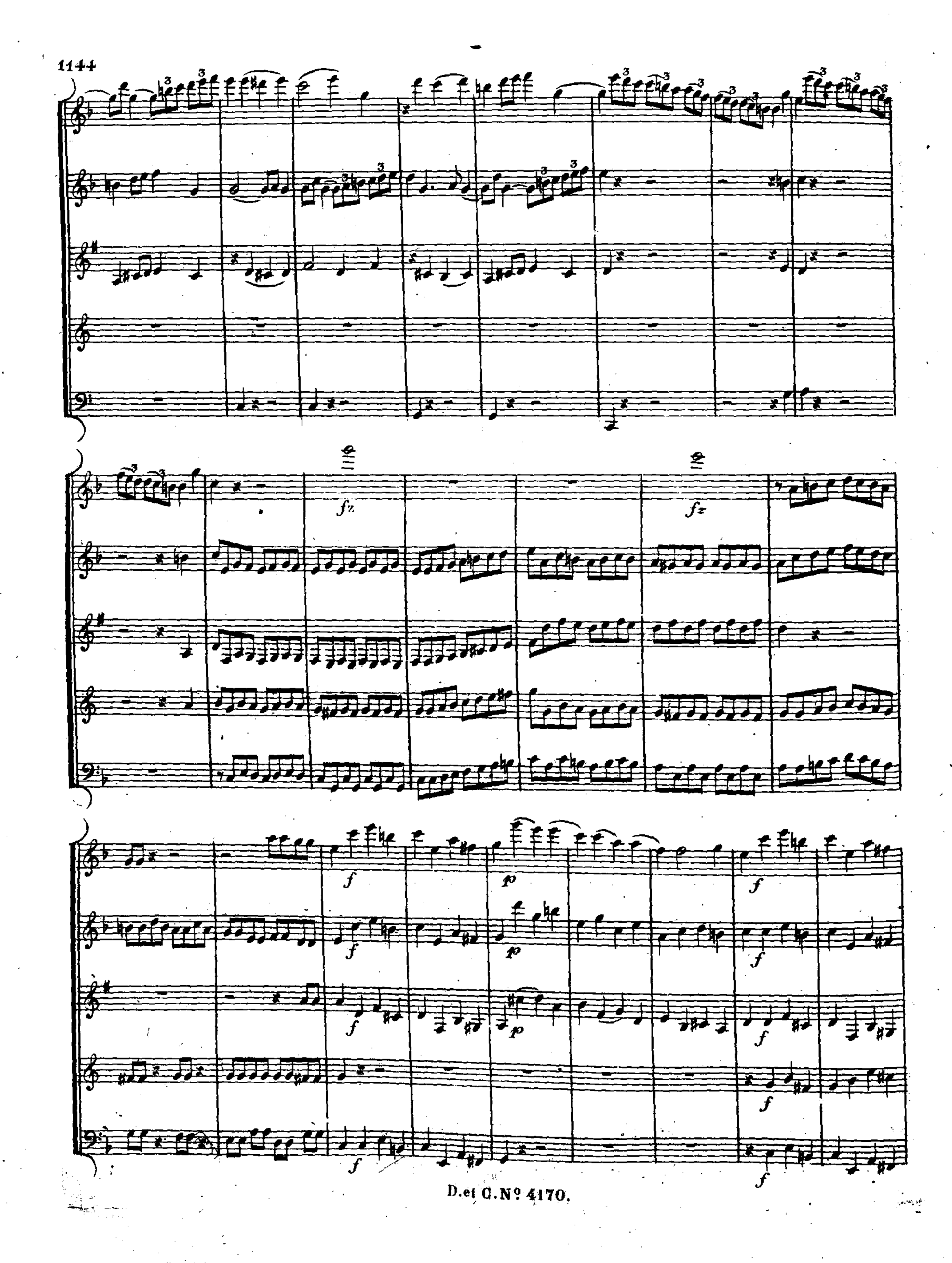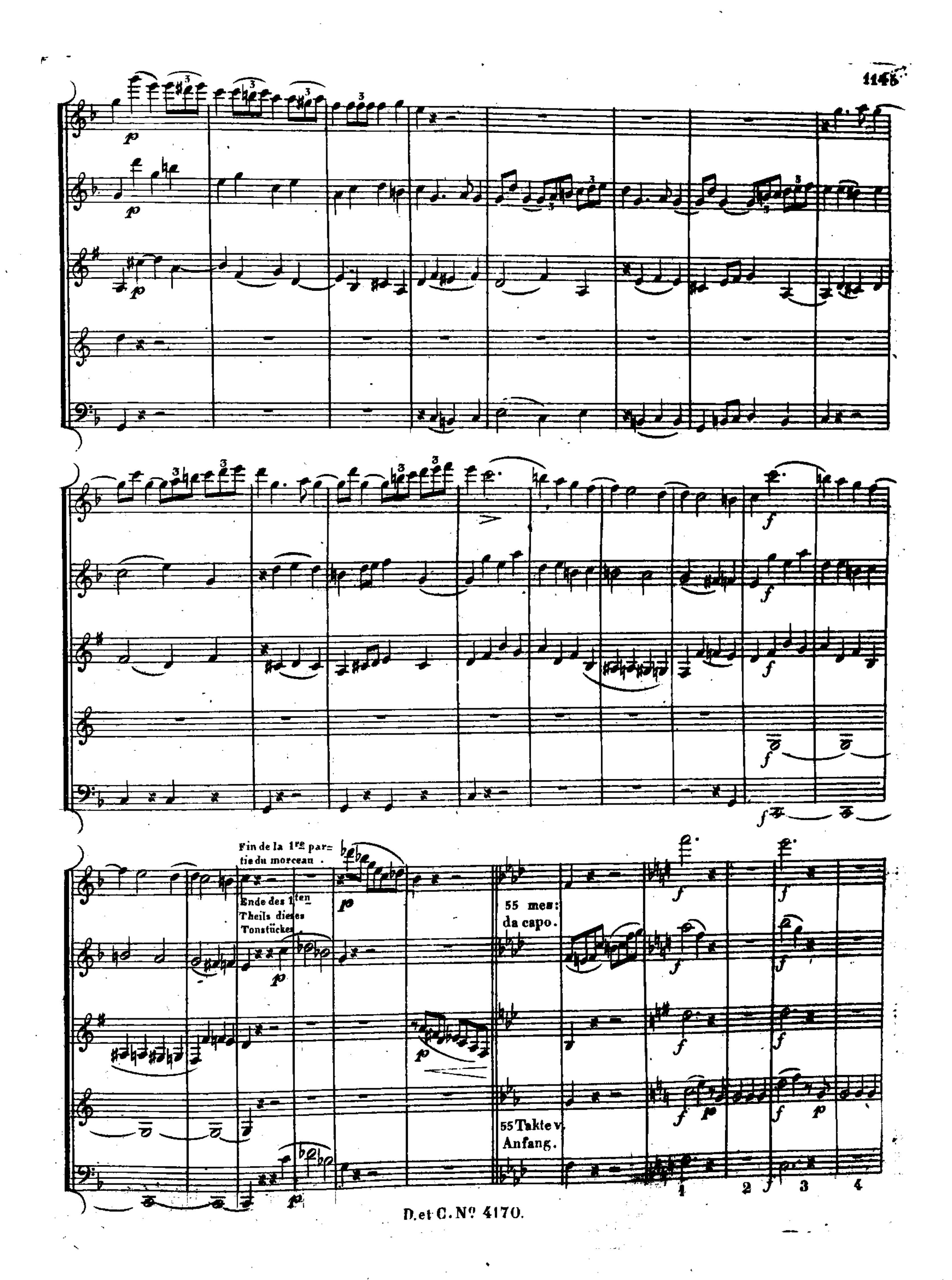



fz
ff
p
fz
ff
p
fz
ff
p
ff
p
fz
ff
p


fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
Solo
f
f
p
p
f
f
f
p
f
p
mf
f
f
p
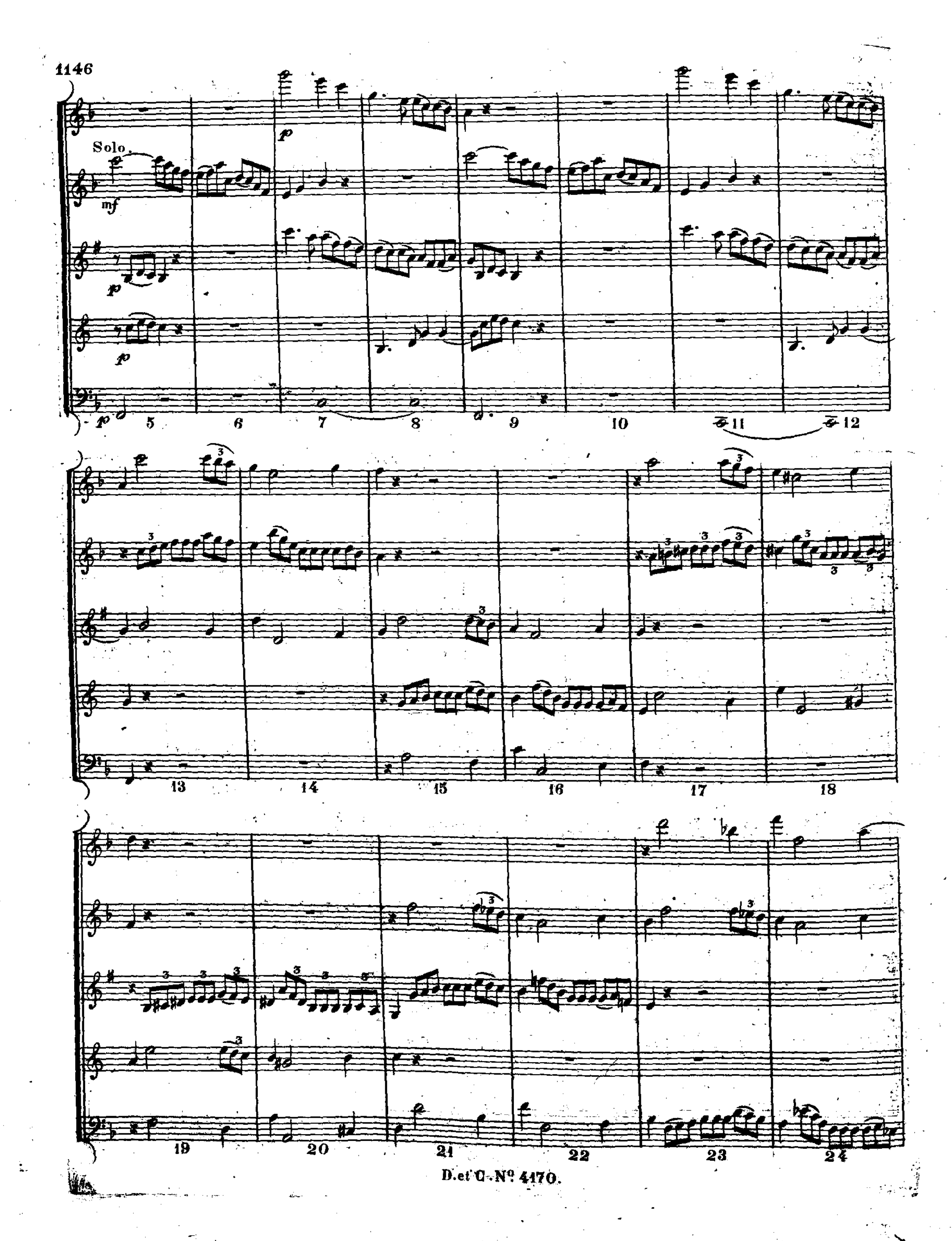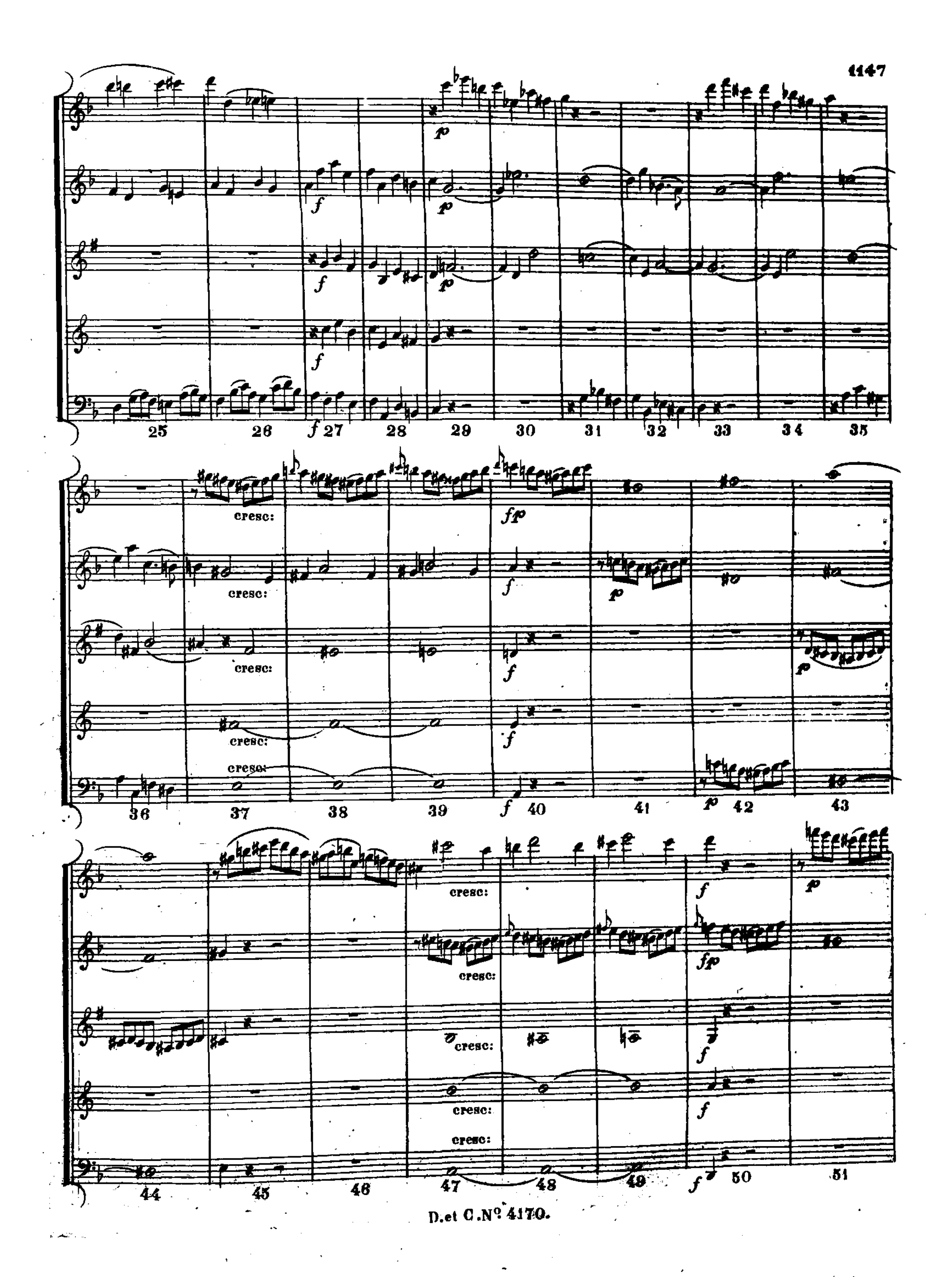



cresc:
cresc:
cresc:
cresc:
cresc:
f
f
f
f
f
p
p
p
p
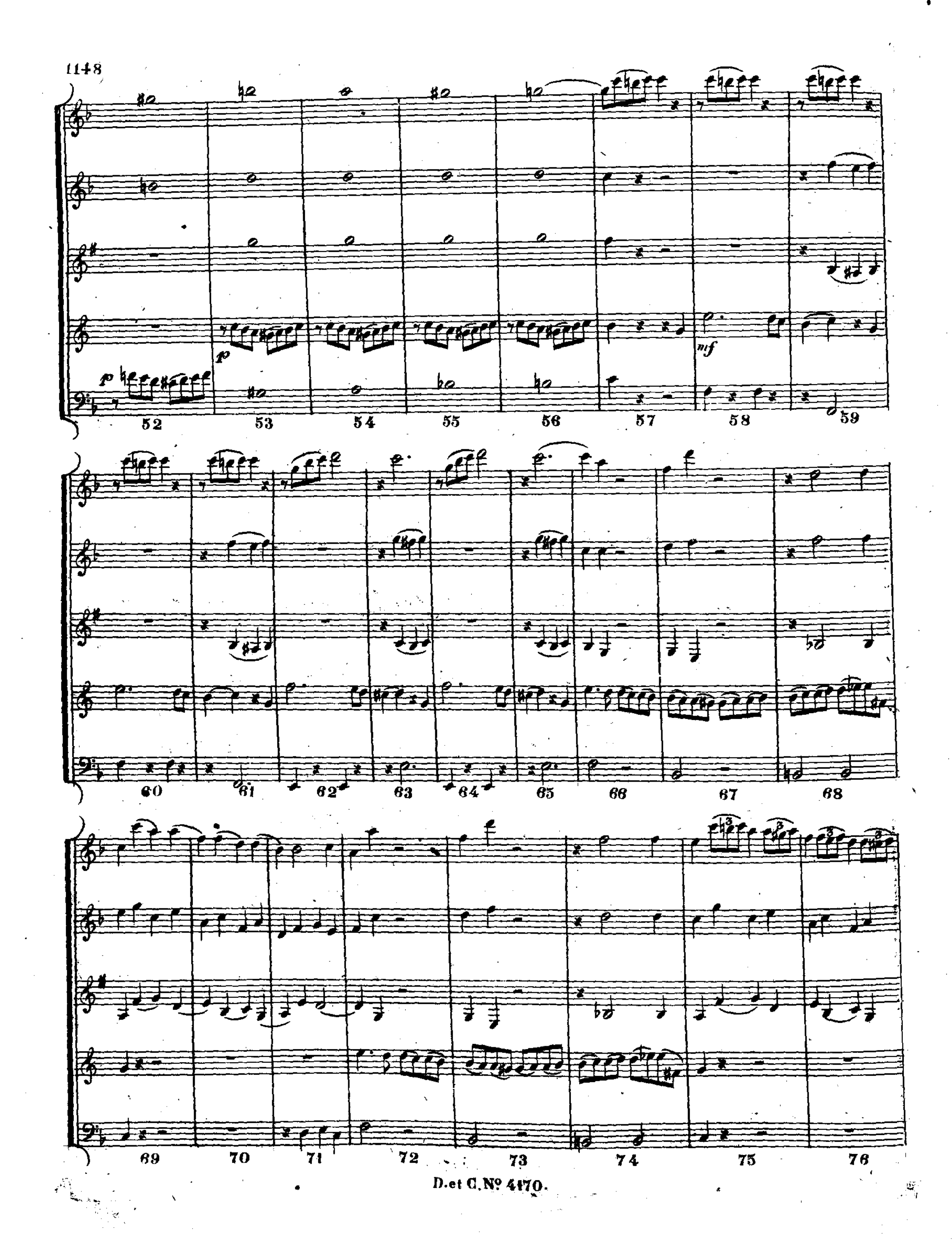

fz
fz
f
p
f
f
p
f
f
f
f
f
f
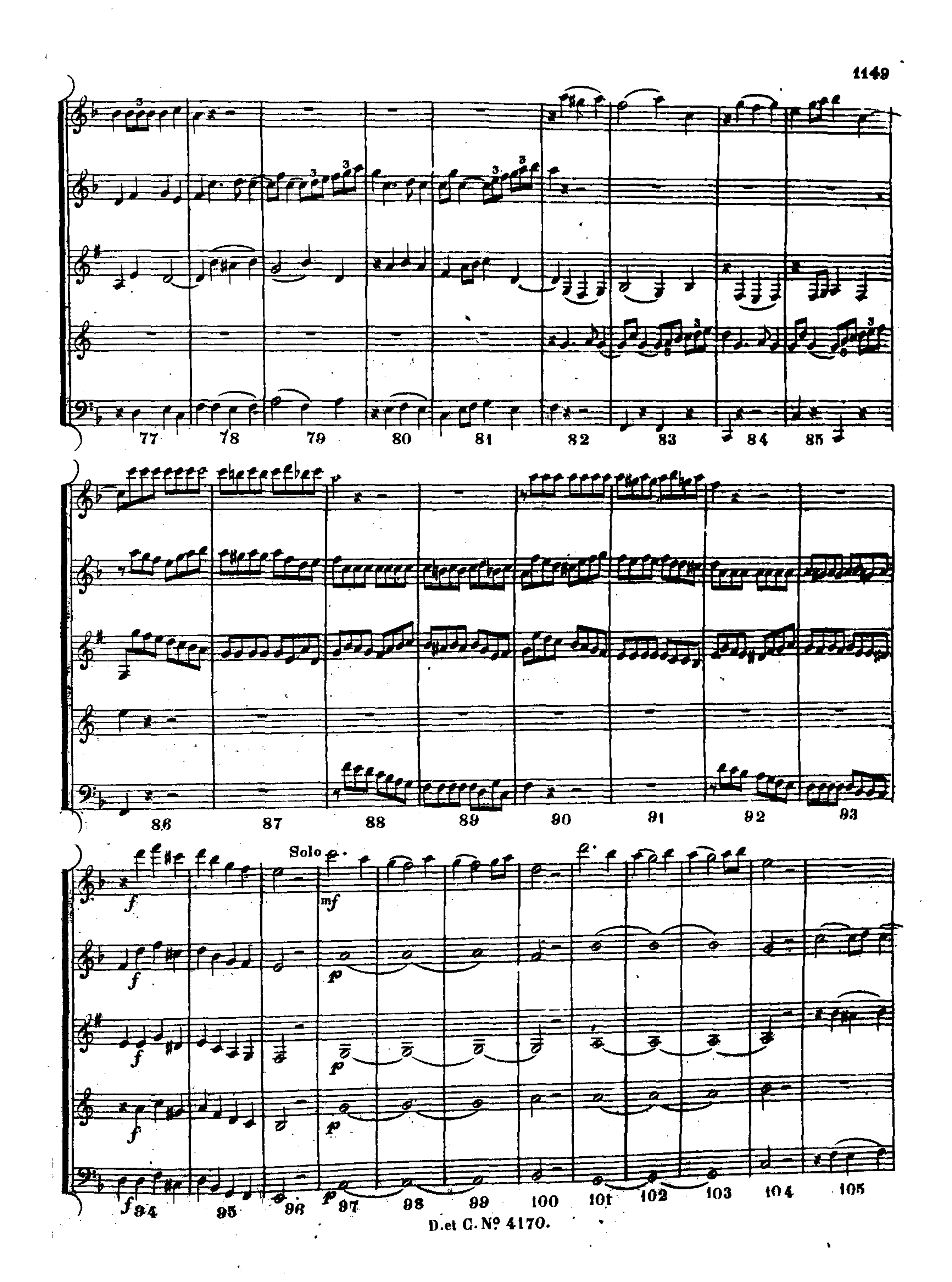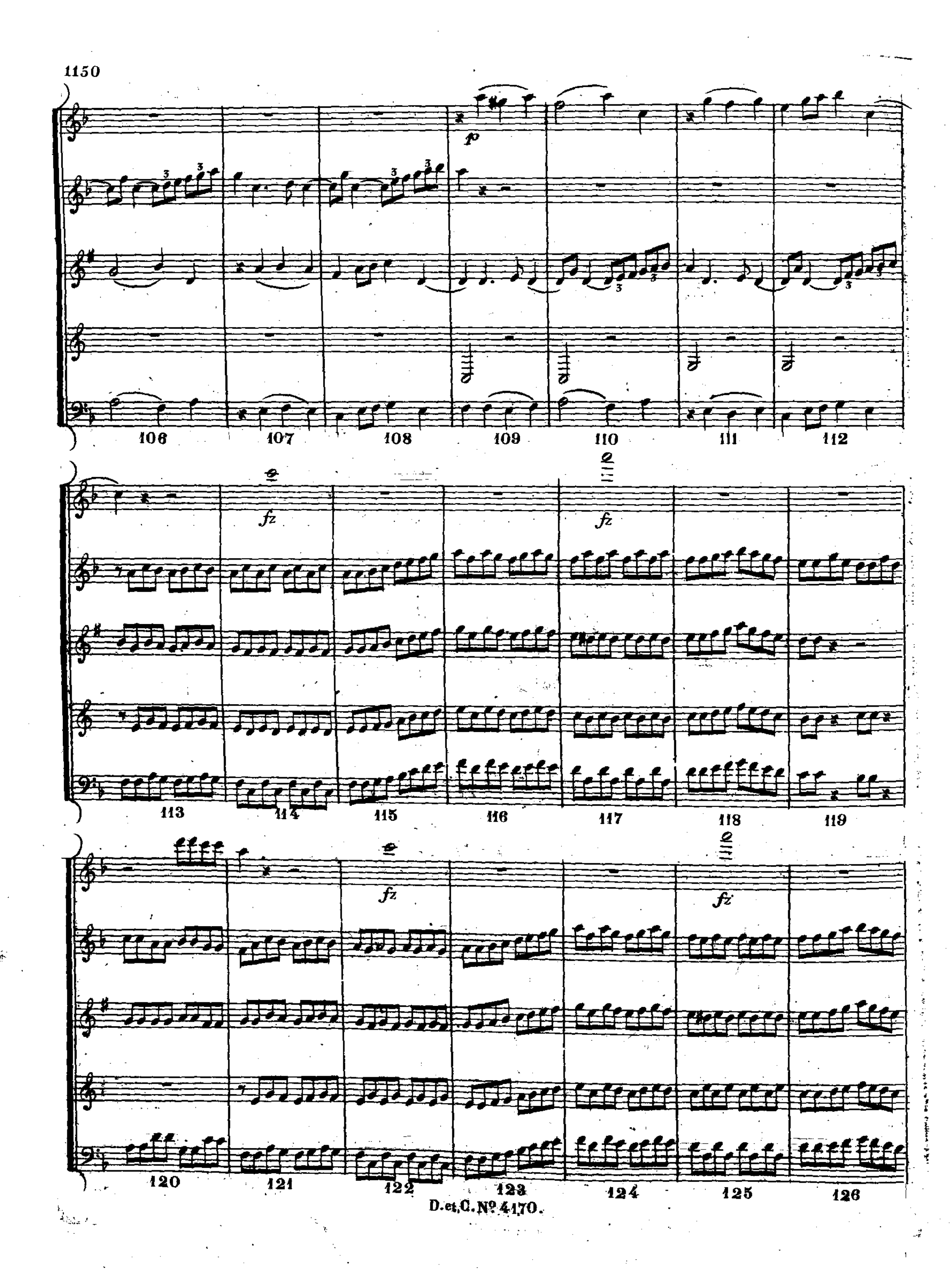


Fin de la 1re partie du morceau.
Ende des 1ten Theils dieses Tonstückes.
55 mes: da capo.
55 Takte v. Anfang.
1
2
3
4
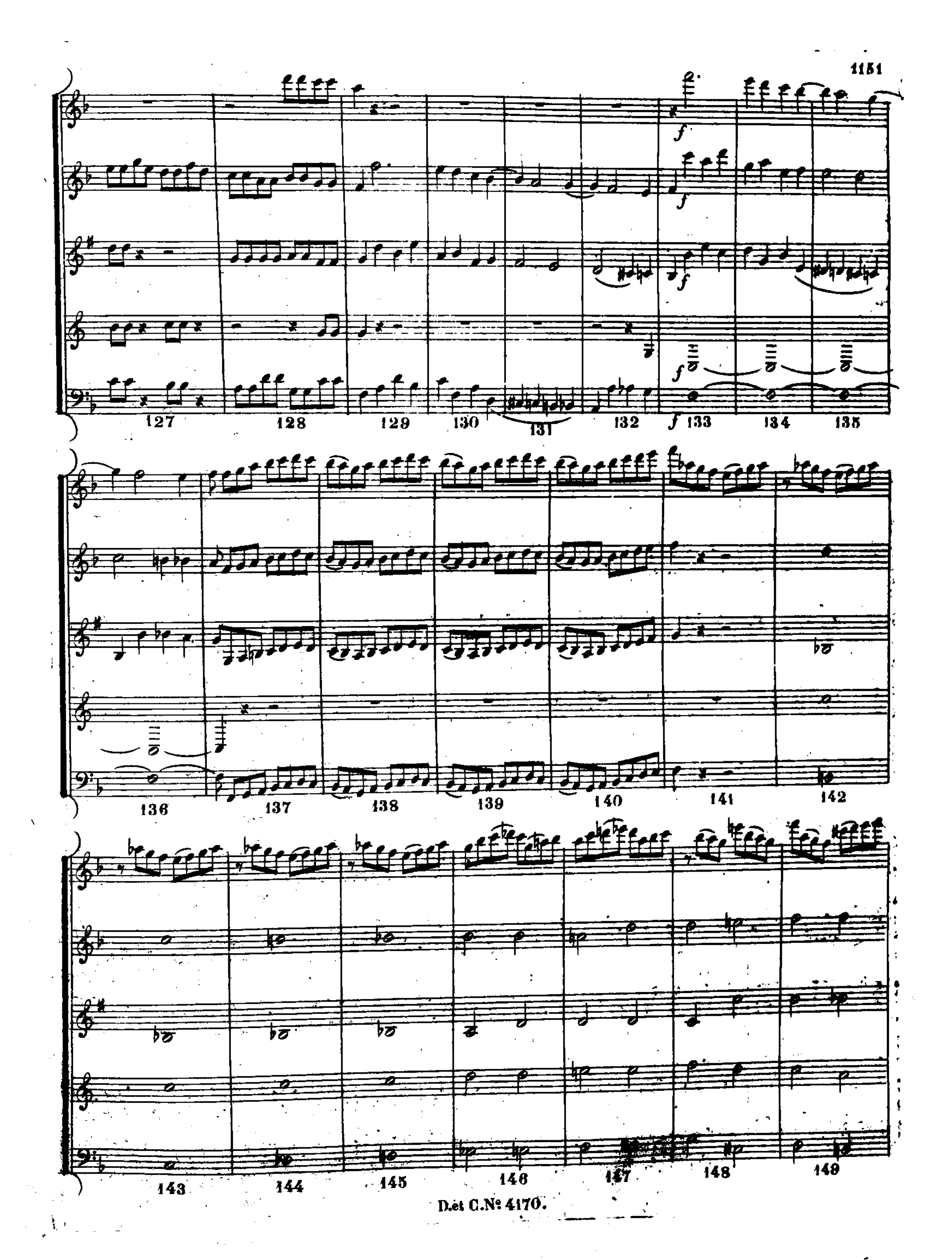

1146
Solo.
mf
p
5 6 7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18
19 20 21 22 23 24
D.et C. No. 4170.


cresc:
fp
f
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51


p
p
mf
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76


Solo
mf
f
p
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105


p
fz
fz
fz
fz
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126

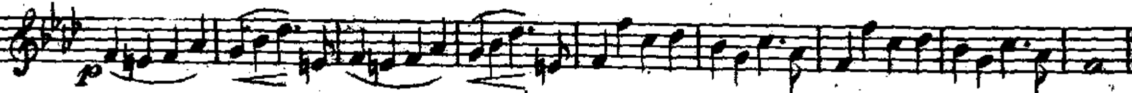

f
f
f
f
f
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149

150 151 152 153 154 155

156 157 158 159 160 161 162 163 164

Analyse du morceau précédent.

Pour analyser cet allegro, il faut d'abord le diviser en mineur et en majeur. La partie qui est en mineur au commencement du morceau, contient 57 mesures. Le motif



s'y reproduit trois fois, mais chaque fois autrement accompagné, et exécuté par une autre partie. Les deux dernières répétitions de ce motif appartiennent déjà au développement. Au moyen de ces deux répétitions on a pu étendre ce mineur jusqu'à 57 mesures, quoique le fond d'idées n'y soit que de 24 mesures à peu près.

Le développement principal et ultérieur de ce morceau se fait avec les idées du majeur. On peut envisager les idées placées entre les deux mineurs, (car le mineur s'exécute encore une fois dans le courant) comme une nouvelle exposition dont on tire parti plus tard. Les phrases à développer de ce majeur sont contenues dans le tableau que voici :
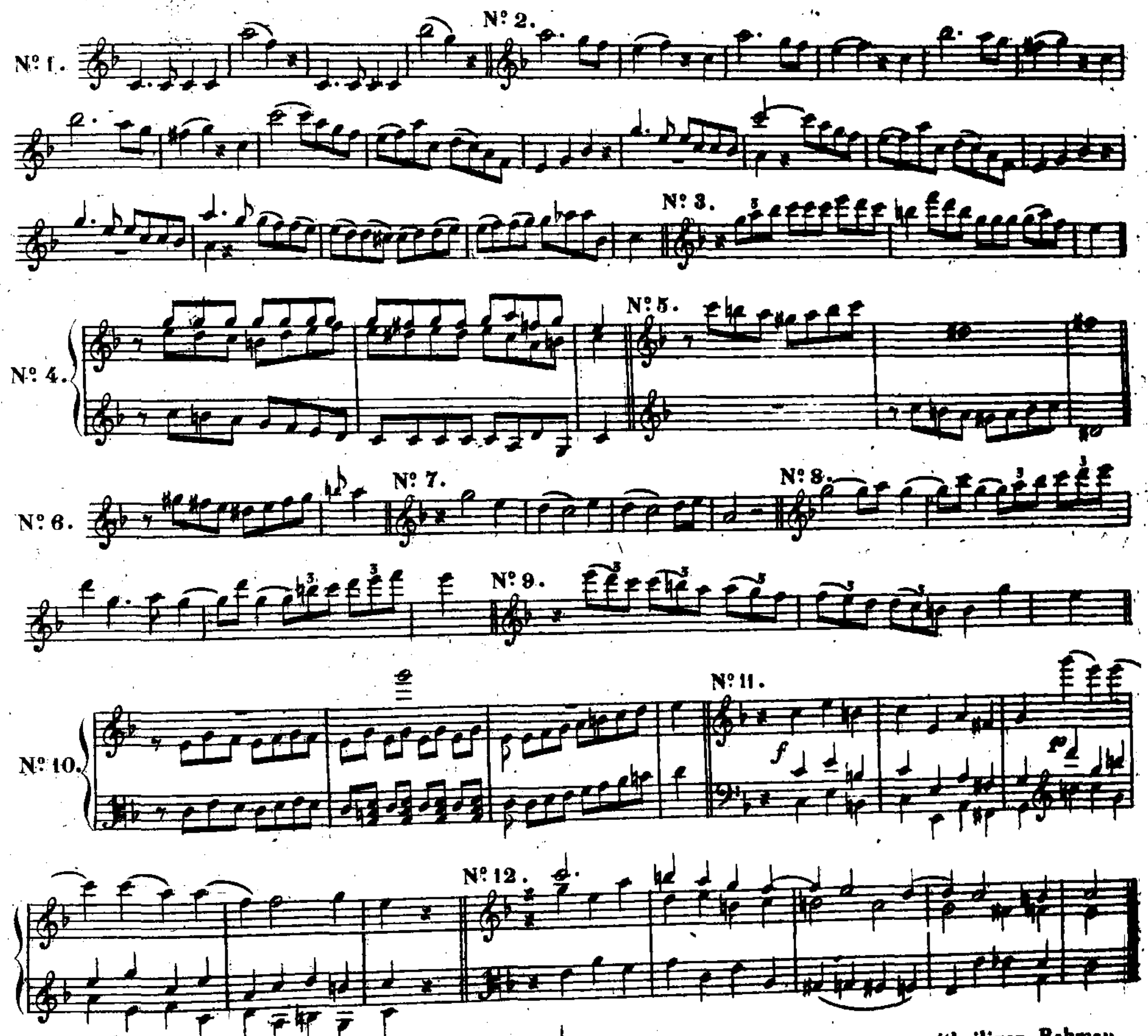
Zergliederung des vorstehenden Tonstückes.

Um dieses Allegro zu zergliedern, muss man es vor Allem in moll und dur abtheilen. Der Theil, der beim Anfange des Satzes in moll ist, enthält 57 Takte. Das Motif:

kommt da dreimal vor, aber jedesmal anders begleitet, und von einer andern Stimme ausgeführt. Die zwei letzten Wiederhohlungen dieses Motifs gehören schon zur Entwicklung. Mittelst dieser zwei Wiederhohlungen konnte man dieses Moll bis auf 57 Takte ausdehnen, obwohl die Grundideen hier nur beiläufig 24 Takte enthalten.

Die hauptsächliche und fernere Entwicklung dieses Tonstückes wird aus den Jdeen des Dur-Satzes gebildet. Die Jdeen, welche zwischen die beiden Mollsätze gestellt sind, (denn der Mollsatz wird im Verfolg noch einmal ausgeführt,) kan man als eine neue Exposition ansehen, welche erst später benutzt wird. Die zu entwickelnden Phrasen dieses Dursatzes sind in folgender Tabelle enthalten :

Tableau des idées et des phrases qui servent au développement après la reprise du mineur.	Darstellung der Jdeen und Phrasen, welche nach der Wiederhohlung des Moll-Satzes zur Entwicklung dienen.



Ce morceau est conçu dans la grande coupe binaire. La première partie se termine en Ut, comme on le trouve indiqué dans la partition. Les trois mesures qui suivent, servent de conduit pour reprendre le mineur qui s'execute tel qu'il a été entendu la première fois. Il n'éprouve donc point de nouveau développement par la raison suivante: On a jugé à propos de développer les idées du majeur; comme ce développement est assez considérable, et rend le morceau suffisamment long, le développement du mineur devenait supperflu; il aurait trop allongé et trop compliqué la seconde partie de ce morceau, qui commence

Dieses Tonstück ist im grossen zweitheiligen Rahmen gebildet. Der erste Theil endet in C, wie man es in der Partitur angezeigt findet, Die drei Takte welche nachfolgen, dienen als Führer um das Moll wieder zu beginnen, welches eben so, wie das erstemal, ausgeführt wird. Es erhält demnach keine neuen Entwicklungen, und zwar aus folgendem Grunde: Man hat es für angemessen gefunden, die Jdeen des Dur-Satzes zu entwickeln; da nun diese Entwicklung ziemlich beträchtlich ist und dem Stücke die gehörige Länge gibt, so würde die Entwicklung des Moll-Satzes überflüssig werden; sie würde den zweiten Theil des Tonstückes zu sehr verlängern und verwickeln, wel-

également ici par la reprise du mineur : Quand on a trop de phrases à développer, il faut en sacrifier une partie. Revenons au majeur qui suit la reprise du mineur. Ce majeur (dont les mesures sont numerotées) ne consiste presque qu'en développement.
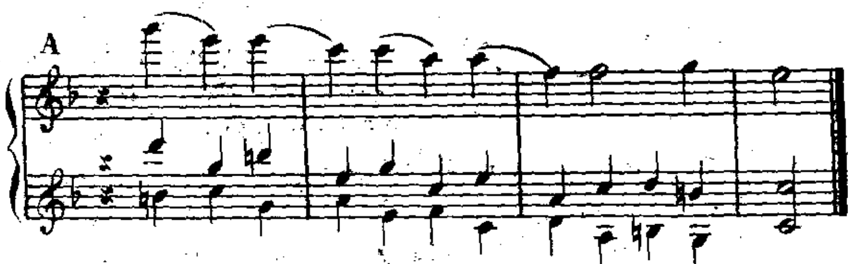
Les idées à développer intéressent en général 1° par le chant (la mélodie) ou 2° par l'harmonie; dans ce dernier cas il faut les développer *avec cette harmonie*, ou bien substituer à cette harmonie une autre qui ait au moins le même interêt; mais il faut toujours que cette substitution soit faite de manière à ce que l'auditeur puisse reconnaitre les idées qu'on développe.

Un exemple va éclaircir cette proposition. Si on voulait tirer parti de l'idée suivante, en changeant l'harmonie qui est plus intéressante que le chant isolément pris :

cher gleichfalls hier mit der Wiederhohlung des Moll-Satzes beginnt : Wenn man zu viele Phrasen zu entwickeln hat, so muss man einen Theil derselben aufopfern. Kehren wir zu dem Dur-Satze zurück, der der Wiederhohlung des Moll-Satzes nachfolgt. Dieser Dur-Satz, (dessen Takte numerirt sind,) besteht fast nur aus Entwicklungen.
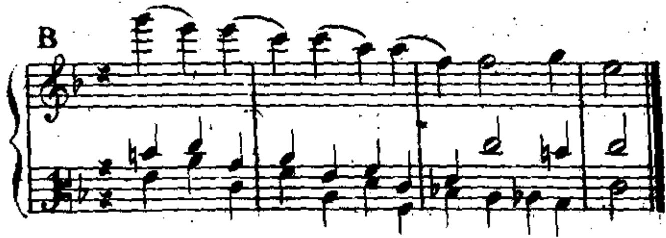
Die zu entwickelnden Jdeen interessiren meistens 1tens durch den Gesang (die Melodie,) und 2tens durch die Harmonie; in diesem letzten Falle muss man sie *mit dieser Harmonie* entwickeln, oder auch anstatt dieser Harmonie eine andere wählen, die wenigstens eben so interessant ist; aber diese neue Harmonie muss stets von der Art seyn, dass der Zuhörer die eben entwickelte Jdee zu erkennen im Stande sey.
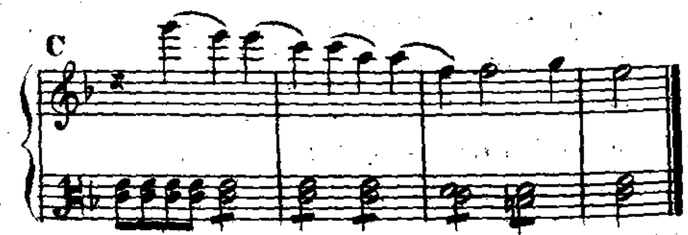
Ein Beispiel wird dieses sehr erläutern : Wenn man folgende Jdee benutzen wollte, indem man die Harmonie (welche interessanter ist, als der Gesang allein für sich,) veränderte :



Il faudrait toujours garder au moins la partie supérieure comme prédominante. Car c'est cette partie qui fera dans ce cas reconnaitre l'idée que l'on voudra développer, comme on le sentira facilement par les deux exemples suivans :

So müsste man stets wenigstens die Oberstimme als vorherrschend beibehalten. Denn diese Stimme ists, welche in diesem Falle zur Wiedererkennung der Jdee dient, welche man entwickeln will, wie man leicht bei den folgenden zwei Beispielen fühlen wird :





Revenons au développement principal du morceau. Pour analyser le majeur dont les mesures sont numerotées, il faut le comparer avec le majeur qui le précède, et dont nous avons donné (dans le tableau ci dessus) les phrases, au nombre de douze, qui servent au développement. Les mesures une, deux, trois et quatre (du second majeur) se font avec la phrase N° 1, consignée dans le tableau, mais avec un léger changement et une autre disposition des parties qu'au commencement du premier majeur.

Kehren wir zur Hauptentwicklung des Tonstückes zurück. Um den Dur-Satz zu zergliedern, dessen Takte numerirt sind, muss man ihn mit dem Dur-Satz vergleichen, welcher ihm vorangeht, und von welchem wir (in der obenstehenden Tabelle) die 12 Phrasen dargestellt haben, welche zur Entwicklung dienen. Die Takte 1, 2, 3 und 4 (des zweiten Dur-Satzes) werden aus der, auf der Tabelle mit N° 1 bezeichneten Phrase gebildet, jedoch mit einer leichten Veränderung, und einer andern Stimmenvertheilung, als jene zu Anfang des ersten Dur-Satzes war.

Les mesures de 5 jusqu'à 12 contiennent une portion de la phrase N° 2. La disposition des parties est ici également changée. La phrase N° 3 est cinq fois répétée, (dans trois tons différens) et chaque fois par une autre partie, en partant de la 13me mesure jusqu'à la 24me. Les 25me et 26me mesures font suite à cette phrase, mais dans un autre ton et avec une autre distribution des parties que dans le premier majeur.

On trouve, en partant de la 27me mesure jusqu'à la 36me, les premières sept notes de la phrase N° 11 développées; c'est un dialogue entre les deux parties extrêmes, et formant en même temps une progression. Ces sept notes s'exécutent en unisson seulement dans le premier majeur. On voit un travail (en partant de la 37me mesure jusqu'à la 56me) avec les phrases N° 6 et N° 5. Les mesures de 58 jusqu'à 65 contiennent les huit premières mesures de la phrase N° 2, qui n'ont pas été encore employées. Les trois dernières mesures de la phrase N° 2, en dialogue avec les trois dernières mesures de la phrase N° 11, se trouvent en partant de la 66me mesure jusqu'à la 77me. La phrase N° 8 se reproduit deux fois de suite (comme dans l'origine,) voyez les mesures 78 jusqu'à 85. Dans les huit mesures suivantes (depuis 86 jusqu'à 93) on tire parti de la phrase N° 4. Les mesures 97 jusqu'à 104 ne sont qu'une transposition d'UT en FA (avec une 5me partie ajoutée) de la phrase N° 7. Les huit mesures (105 jusqu'à 112) sont une répétition (avec un léger changement) de ce qu'on a entendu précédemment (voyez les mesures 78 jusqu'à 85.) Dans les mesures 113 jusqu'à 128 on a fait l'emploi de la phrase N° 10. Dans les mesures 129 jusqu'à 136 on trouve la phrase N° 12. Le reste de ce morceau est ce que l'on appelle CODA ou COUP de FOUET, que l'on ne doit jamais négliger dans un morceau important. On a trouvé le moyen dans cette coda de tirer encore quelque parti de la phrase N° 5 (voyez les mesures 141 jusqu'à 145) et d'employer vers la fin la phrase N° 9 (voyez les mesures 145 jusqu'à 157.)

Il y a trois manières de faire une Coda:

1° On y emploie des idées nouvelles. Dans ce cas il faut être sur ses gardes pour ne pas réaliser la Coda avec des idées tout à fait étrangères au morceau.

2° On fait la Coda, partie avec des idées nouvelles, et partie avec des idées précédemment exposées dans le morceau, et qu'on développe plus ou moins;

Die Takte 5 - bis 12 enthalten einen Theil der Phrase N° 2. Auch hier ist die Stimmenvertheilung verändert. Die Phrase N° 3 wird fünfmal, (in verschiedenen Tonarten) wiederhohlt, und jedesmal in einer andern Stimme, (vom 13ten bis zum 24ten Takte.) Die Takte 25 und 26 sind eine Fortsetzung dieser Phrase, aber in einer andern Tonart und mit anderer Stimmenvertheilung als im ersten Dur-Satze.

Vom 27ten Takt bis zum 36ten findet man die ersten 7 Noten der Phrase N° 11 entwickelt; es ist ein Dialog zwischen den zwei äussersten Stimmen, welcher zugleich eine Fortschreitung bildet. Diese 7 Noten werden in demersten Dur-Satze nur im Unison ausgeführt. Vom 37ten Takte bis zum 56ten sieht man eine Durchführung der Phrasen N° 6 und N° 5. Die Takte von 58 bis 65 enthalten die ersten 8 Takte der Phrase N° 2 welche bis jetzt noch nicht benutzt wurden. Die drei letzten Takte der Phrase N° 2, dialogirt mit den drei letzten Takten der Phrase N° 11 befinden sich in den Takten 66 - bis 77. Die Phrase N° 8 wird, (so wie ursprünglich) zweimal nacheinander wiederhohlt in den Takten 78 bis 85. Jn den acht nachfolgenden Takten (von 86 bis 93) wird die Phrase N° 4 benützt. Die Takte 97 bis 104 sind nur eine Transposition (aus C nach F, mit einer beigefügten fünften Stimme) der Phrase N° 7. Die acht Takte von 105 bis 112 sind eine Wiederhohlung (mit leichter Veränderung) dessen, was man früher, (in den Takten 78 bis 85) schon gehört hat. Jn den Takten 113 bis 128 hat man die Phrase N° 10 angewendet. Jn den Takten 129 bis 136 findet man die Phrase N° 12. Das Übrige dieses Tonstückes ist das, was man die CODA oder den SCHNELLSCHRITT nennt, welchen man in einem bedeutenden Musikwerke niemals vernachlässigen darf. Man hat in dieser Coda Mittel gefunden, noch aus der Phrase N° 5 Vortheil zu ziehen (man sehe die Takte 141 bis 145) und gegen Ende die Phrase N° 9 anzuwenden, (man sehe die Takte 145 bis 157.)

Es gibt drei Arten eine Coda zu machen:

1tens Man wendet da neue Jdeen an. Jn diesem Falle muss man auf seiner Huth seyn, um nicht die Coda aus Jdeen zu bilden, welche dem Stücke völlig fremd sind.
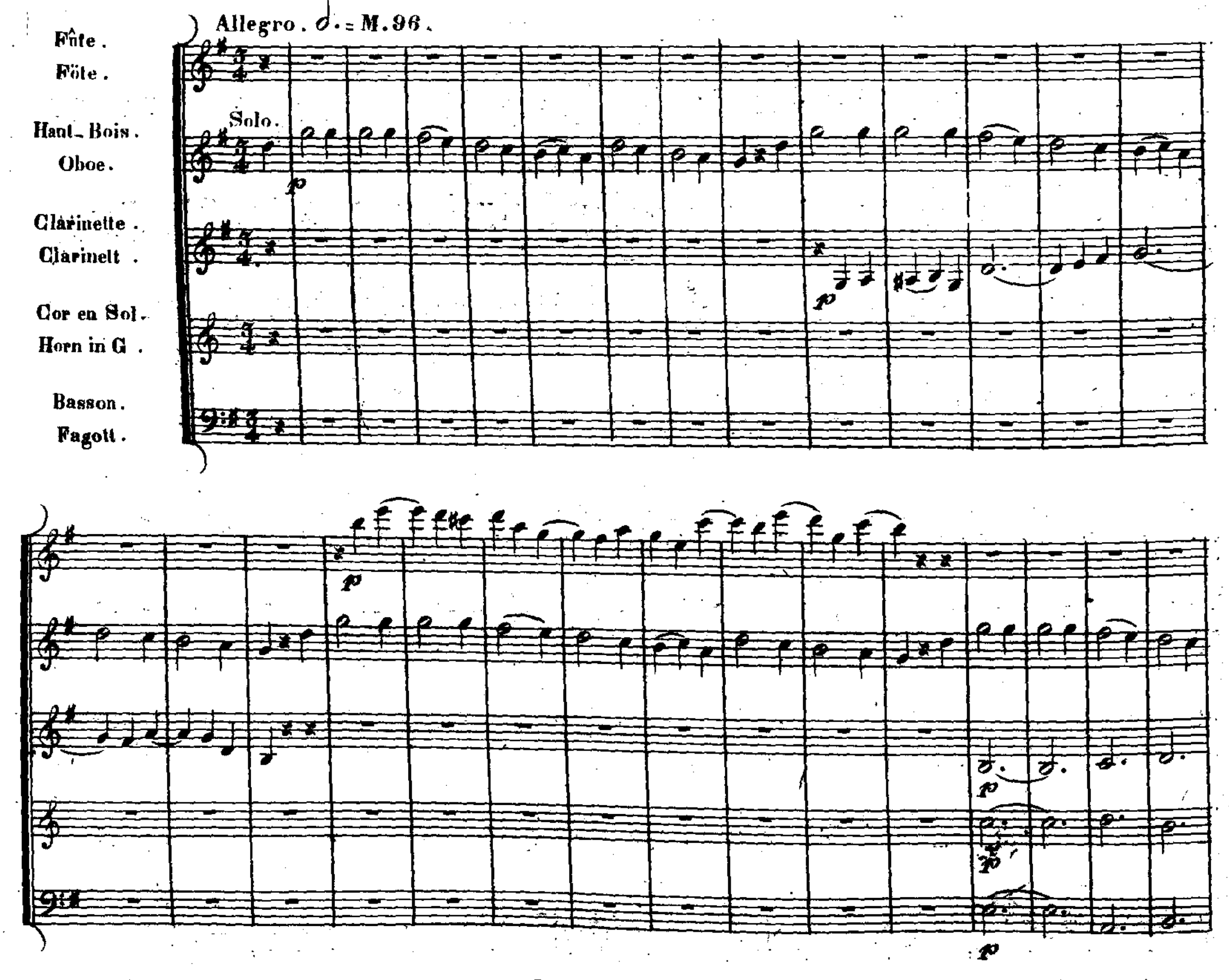
2tens Man macht die Coda theils aus neuen Jdeen, theils aus jenen, welche früher im Stücke selber exponirt worden sind, und mehr oder minder entwickelt werden;
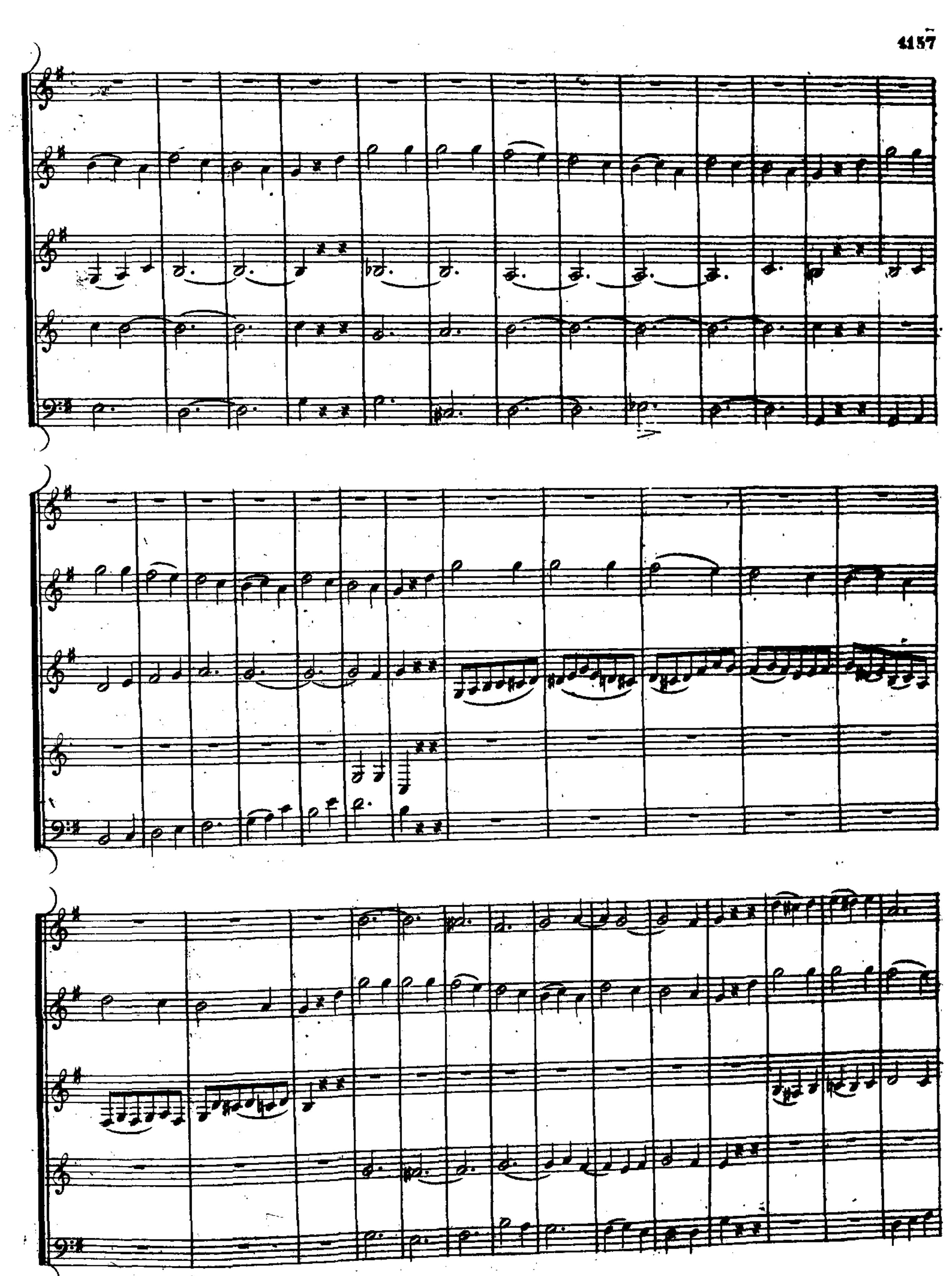
3° Ou enfin, on fait la Coda, presque entière avec des idées connues, c'est à dire précédemment entendues dans l'exposition. Dans ce cas il faut avoir soin, en développant ses idées, de réserver pour la Coda ce qui est le plus saillant, et ce qui peut produire le plus d'effet.
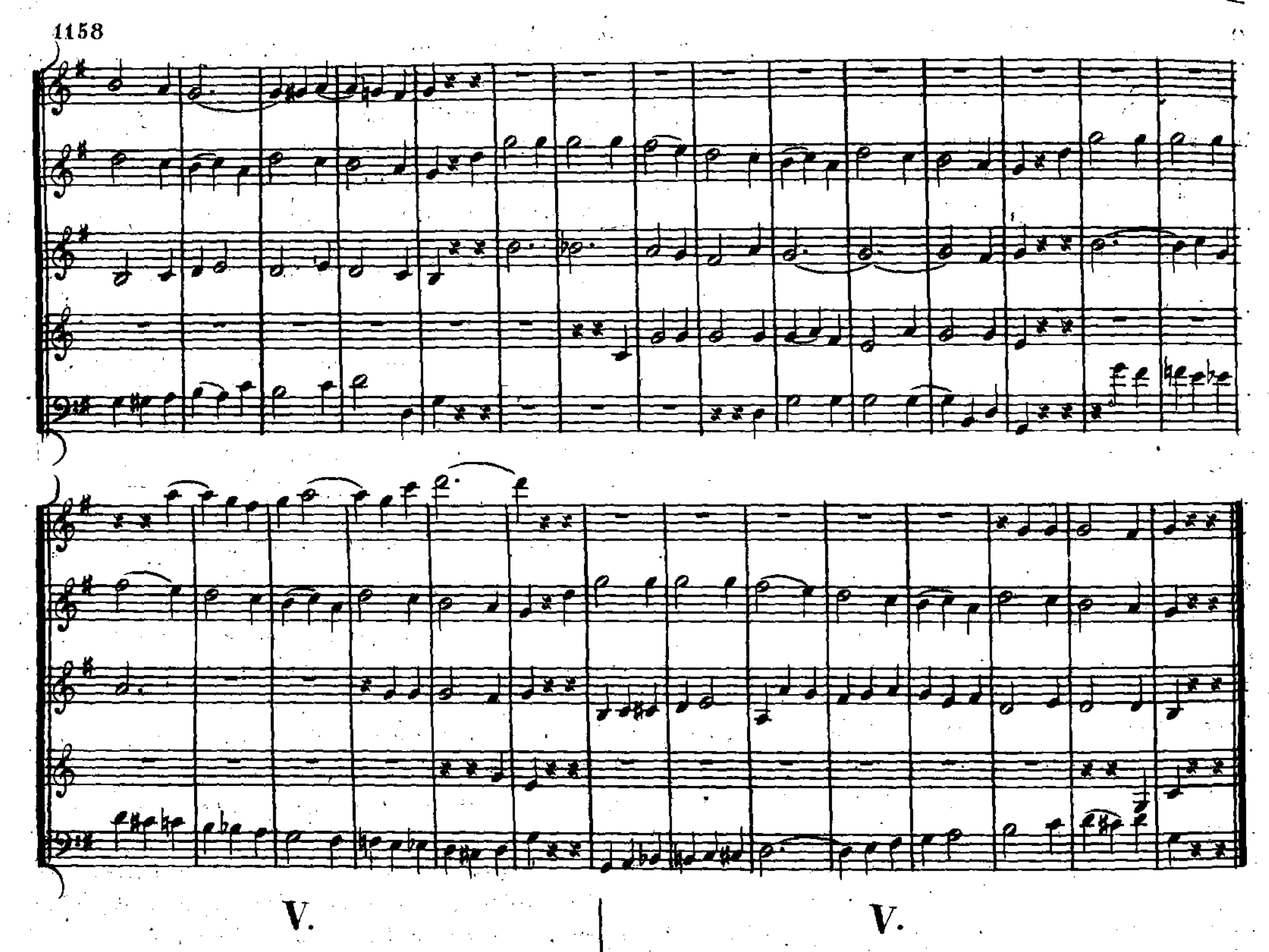
On peut compter aussi comme moyen de développement, une répétition fréquente et non interrompue d'une phrase mélodique, mais dont l'accompagnement et l'harmonie changent continuellement; ce qui peut se faire avec intérêt huit, dix ou douze fois de suite. Mais il faut que la phrase chantante avec laquelle on fait ces répétitions soit courte et facile à retenir. Voici un exemple de ce genre de développement, qui peut servir à un MENUET, ou à un TRIO de ce MENUET. Le chant, douze fois répété, y est placé dans la partie du haut-bois.

3tens Man macht endlich die Coda fast durchgehends aus bekannten, das heisst, früher schon in der Exposition gehörten Jdeen. Jn diesem Falle muss man, bei der Entwicklung seiner Jdeen, Sorge tragen, dass für die Coda das geistreichste und wirkungsvollste aufbewahrt werde.

Man kann auch zu den Entwicklungsmitteln rechnen, eine melodische Phrase sehr oft und ununterbrochen zu wiederhohlen, aber jedesmal mit neuer Begleitung und neuer Harmonie, was auf eine anziehende Art 8, 10, bis 12 mal nacheinander statt finden kann. Aber die Gesangsphrase, mit welcher man diese Wiederhohlungen vollbringt, muss kurz und leicht zu behalten seyn. Hier ein Beispiel dieser Entwicklungsgattung, welches als MENUETT (SCHERZO) oder als TRIO dieses Menuetts dienen kann. Der zwölfmal wiederhohlte Gesang ist da für die Oboe gesetzt.







V.	V.

SUR LES COUPES OU CADRES DES MORCEAUX DE MUSIQUE QUI SONT LES PLUS AVANTAGEUX AU DÉVELOPPEMENT DES IDÉES.

Nous avons parlé dans notre traité de mélodie des différentes coupes des morceaux de musique ; mais cette matière y est traitée particulièrement sous le rapport de la musique vocale, où le chant est prédominant. Dans cet article nous analyserons les coupes sous le rapport de la musique instrumentale dans laquelle le développement joue un rôle bien plus important que dans la musique vocale, où l'on n'en fait qu'un faible usage. Ces coupes sont :

1° La grande COUPE BINAIRE, qui se divise en deux parties principales et dont nous avons déjà fait plusieurs fois mention. Cette coupe est la plus importante : mais aussi lorsqu'on s'est bien familiarisé avec elle, on ne trouve pas beaucoup de difficulté à composer dans les autres coupes.

VON DEN FORMEN ODER RAHMEN DER TONWERKE, WELCHE ZUR ENTWICKLUNG DER JDEEN DIE GÜNSTIGSTEN SIND.(*)

Jn der Abhandlung von der Melodie haben wir bereits von den verschiedenen Formen der Tonwerke gesprochen ; aber dieser Gegenstand wurde dort nur in Hinsicht auf die Vocal-Musik abgehandelt, wo der Gesang vorherrschend ist. Jn dem gegenwärtigen Abschnitte werden wir diese Formen in Hinsicht auf die Jnstrumentalmusik besprechen, in welcher die entwickelnde Durchführung eine viel wichtigere Rolle spielt, als in der Vocal-Musik, wo man davon nur geringeren Gebrauch macht. Diese Formen (oder Rahmen) sind :

1tens Der grosse ZWEITHEILIGE RAHMEN, welcher in zwei Hauptheile abgetheilt wird, und von welchem wir schon mehrmal sprachen. Dieser Rahmen ist der wichtigste: aber wenn man sich mit ihm vertraut gemacht hat, so findet man dann auch keine grossen Schwierigkeiten, in den andern Formen zu componiren.

(*) Anmerkung des Übersetzers. Hier ist der, im dritten Theile, (Seite 316 bis 336) befindliche Zusatz des Übersetzers, zur gegenseitigen nothwendigen Vervollständigung wieder nachzulesen.

2° LA COUPE TERNAIRE, qui se divise en trois parties:
3° LA COUPE DU RONDEAU.
4° LA COUPE LIBRE ou la COUPE de FANTAISIE.
5° LA COUPE DES VARIATIONS.
6° LA COUPE DU MENUET.

DE LA GRANDE COUPE BINAIRE.

Cette coupe se divise comme nous l'avons dit en deux parties principales. La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développement des idées, et la seconde à leur transposition.

De la première partie consacrée à l'exposition des idées.

Dans cette première partie il faut tout créer, tout inventer: elle est l'unique fruit de l'inspiration et du génie; c'est de cette création que dépend l'intérêt général du morceau. On n'y développe rien, ou si l'on y employe cette ressource, ce n'est que passagèrement. Voici approximativement la marche des idées de cette première partie:

1° Le motif, ou la première IDÉE MÈRE. Il est composé d'une période complète, plus ou moins longue, et doit terminer dans le ton principal que nous supposons ici RÉ MAJEUR.

Il y a des motifs de 8 jusqu'à 24 mesures et plus. Quand le motif est long, on y répète presque toujours des petites phrases, ou bien on le repète en entier, comme dans l'ouverture de Mozart que nous avons analysée. Il y a plusieurs moyens de prolonger convenablement un motif. Supposons que le compositeur ait trouvé les huit mesures suivantes, qui pourraient servir au début de son morceau:

2^tens^ DER DREITHEILIGE RAHMEN, welcher sich in drei Theile eintheilt.
3^tens^ DER RAHMEN DES RONDO.
4^tens^ DER FREIE RAHMEN oder DIE FANTASIE.
5^tens^ DIE FORM DER VARIATIONEN.
6^tens^ DIE FORM DER MENUETTE.

VOM GROSSEN ZWEITHEILIGEN RAHMEN.

Dieser Rahmen theilt sich, wie wir sagten in zwei Haupttheile ab. Der erste Theil dient zur Exposition der erfundenen Jdeen. Der zweite Theil theilt sich wieder in UNTERABTHEILUNGEN (SECTIONEN) wovon die erste zur Entwicklung (Durchführung, Ausarbeitung) der Jdeen, und die zweite zu ihrer Versetzung (Transposition) dient.

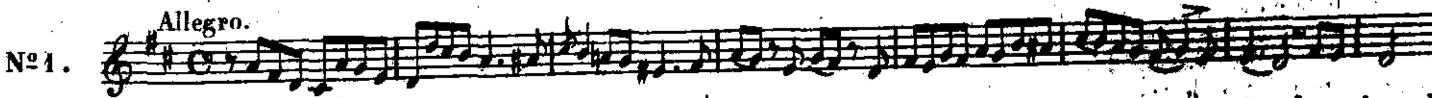
Vom ersten, der Exposition der Jdeen gewidmeten Theile.

Jn diesem ersten Theile muss man alles erschaffen, alles erfinden: er ist die alleinige Frucht der Begeisterung und des Genies; von dieser Erfindung hängt das allgemeine Jnteresse des Tonstückes ab. Man entwickelt da nichts, oder wenn man auch dieses Hilfsmittel anwendet, so geschieht es nur vorübergehend. Hier ist der beiläufige Gang der Jdeen in diesem ersten Theile:

1^tens^ Das Motif, oder die ERSTE GRUNDIDEE. Es besteht aus einer vollständigen Periode, welche mehr oder minder lang seyn kann, und es muss in der Grundtonart schliessen, welche wir hier D-DUR annehmen wollen.

Es gibt Motive von 8 bis 24 Takten, und mehr. Jst das Motif lang, so werden darin fast immer kleine Phrasen wiederhohlt, oder man wiederhohlt es auch vollständig, wie in der Mozartschen, von uns zergliederten Ouverture der Fall ist. Es gibt mehrere Mittel, ein Motif auf angemessene Art zu verlängern. Nehmen wir an, dass der Tonsetzer die folgenden acht Takte erfunden hätte, welche als Anfang seines Tonstückes dienen sollen:

Nº 1.



Si l'on désire prolonger ce motif, on n'a qu'à le répéter avec une modification quelconque: la première fois PIANO, la seconde fois FORT; ou, la seconde fois à une autre octave; ou par un autre instrument, ou bien (quand le morceau est pour l'orchestre) la première fois le rendre seulement par les instrumens à cordes, et la seconde fois par toute la masse de l'orchestre, &:

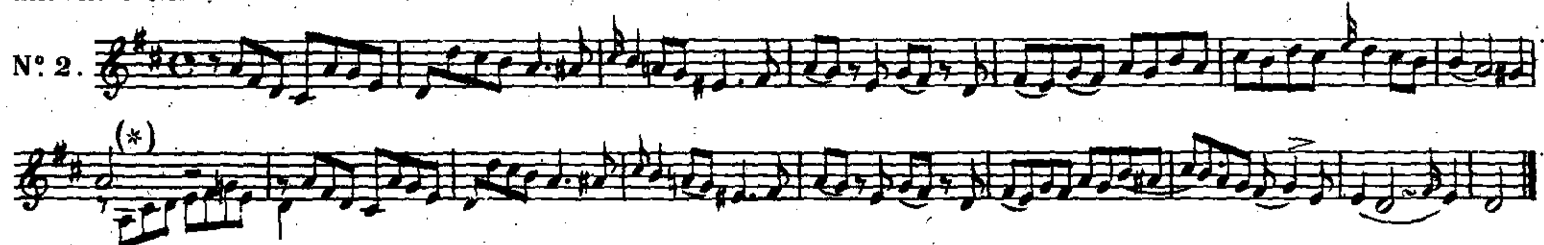
Wenn man dieses Motif zu verlängern wünscht, so braucht man es nur mit irgend einer Veränderung zu wiederhohlen: das erstemal PIANO, das zweitemal FORTE; oder das zweitemal in einer andern Octave; oder durch ein anderes Jnstrument; oder auch, (wenn das Tonstück fürs Orchester geschrieben ist) das erstemal nur durch die Saiteninstrumente, und das zweitemal durch die ganze Masse des Orchesters, &:

Autre version.

On peut terminer les huit premières mesures à la dominante (en LA) par une cadence parfaite : ou bien aussi, on peut les finir en FA# mineur, plus rarement en SI mineur. Après quoi on répète le motif, en le terminant en RÉ.

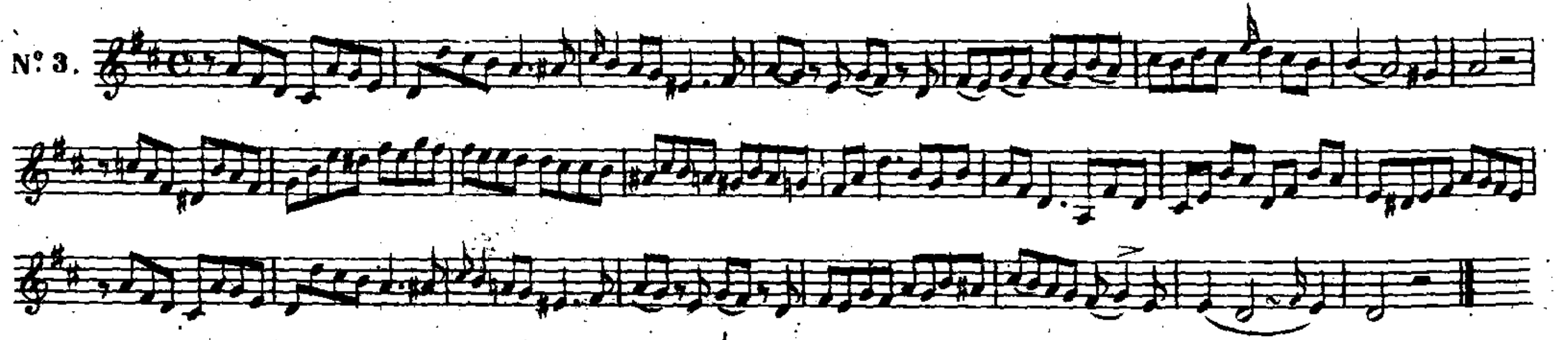
Andere Art.

Man kann die ersten acht Takte in der Dominante (hier A) durch eine vollkommene Cadenz abschliessen: oder auch, man kann in FIS moll schliessen, seltener in H moll. Hierauf wiederhohlt man das Motif, indem man es in D schliesst.



Si l'on désire prolonger davantage ce motif on ajoutera huit nouvelles mesures avant la répétition, p.e :

Wenn man dieses Motif noch mehr zu verlängern wünscht, so fügt man acht neue Takte vor der Wiederhohlung dazu, z:B:



Cet exemple peut encore avoir deux petites reprises, comme cela se fait quelque fois dans les derniers morceaux de quatuors et de symphonies p.e :

Huit mesures :‖: Cadence en FA# mineur ou en LA, ou en SI mineur.

Seiz mesures :‖ Cadence en RÉ.

Dieses Beispiel kann noch zwei kleine Repetitionen haben, wie dieses bisweilen in den letzten Sätzen (Finale's) der Quartette und der Sinfonien geschieht: z.B :

Acht Takte :‖: Cadenz in FIS moll oder in A dur, oder in H moll.

Sechzehn Takte :‖ Cadenz in D.

En outre, on peut encore ajouter à l'exemple Nº3, quelques mesures de conduit entre la huitième et neuvième mesure, et une petite Coda après la vingt troisième mesure. Le motif Nº 1 est le plus court: le motif Nº 3 est le plus long, surtout avec le conduit et la Coda.

2º. Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de PONT, composé d'idées accessoires, pour arriver à la SECONDE IDÉE MÈRE. Ce pont a pour but d'effacer momentanément l'impression du ton primitif RÉ, et de substituer à sa place la dominante LA qui devient la nouvelle tonique. C'est par cette raison que l'on peut moduler sur ce pont plus ou moins hardiment, selon sa longueur. Lorsqu'il est très court, il ne peut guère parcourir d'autres accords que ceux contenus dans l'une des quatre series suivantes :

Überdiess kann man auch dem Beispiel Nº 3 einige Takte als Führer zwischen dem 8ten und neunten Takte beifügen, so wie eine kleine Coda nach dem 23sten Takte. Das Motif Nº 1 ist das kürzeste: das Motif Nº3 ist das längste, besonders mit dem Führer und der Coda.

2tens Jst das Motif auf diese Art festgestellt, so erfindet man eine Art von BRÜCKE (Übergang), welche aus Zusatz-Jdeen bestehen, um an die ZWEITE GRUNDIDEE zu gelangen. Diese Brücke hat den Zweck, für einen Augenblick den Eindruck der Grundtonart D auszulöschen, und an deren Stelle die Dominante A zu stellen, welche dann zur neuen Tonica wird. Aus diesem Grunde kann man auch bei dieser Brücke mehr oder weniger kühn moduliren, je nachdem sie lang seyn soll. Jst sie sehr kurz, so kann man während derselben wohl nicht mehr Accorde durchlaufen, als jene, welche hier in einer von den vier nachfolgenden Accordenreihen angezeigt sind :

(*) Quand le motif est en RÉ mineur, cette modulation passagère se fait en FA majeur (rarement en LA mineur.)

(*) Wenn das Motif in D moll ist; so macht man diese durchgehende Modulation nach F dur (selten nach A moll.)

L'une de ces quatre séries est nécessaire pour arriver sur la *dominante de LA*, qui est le moyen le plus sûr pour fixer le ton de *LA* majeur comme nouvelle tonique.

Lorsque le pont est long, on peut moduler sans cesse et parcourir beaucoup de tons différens, pourvu que l'on arrive finalement d'une manière satisfaisante sur la dominante de la nouvelle tonique. Un pont court n'a par fois que quatre à huit mesures: un pont long en a de vingt à trente et plus, surtout en y employant à la fin une Pédale sur la dominante de LA.

3° UNE SECONDE IDÉE MÈRE, ou un second motif. Ce second motif est en LA. On peut faire sur lui les mêmes remarques que sur le motif initial, sauf que la répétition peut se faire aussi en LA mineur lorsqu'on désire le répéter.

4° Après la seconde idée mère, on prolonge l'exposition par quelques nouvelles idées accessoires, plus ou moins longues, en modulant passagèrement dans quelques tons. (*) On finit en LA majeur.

La première partie peut avoir de soixante à cent cinquante mesures; cela dépend de la quantité, de la variété et de l'interet ou du charme des idées, et ensuite de la mesure et du mouvement de la mesure. Cette première partie se répète dans les premiers morceaux de symphonie, de quatuor, de quintetti, de sonate &... Elle se répète rarement dans les finales de ces productions, et jamais dans les ouvertures. En cas de reprise, on fait souvent un conduit à la fin pour recommencer; on passe presque toujours ce conduit la seconde fois.

De la 2de partie de la grande coupe binaire.

Quand la première partie a une reprise, on ne doit pas commencer la seconde partie dans le ton principal, c'est à dire que l'on ne doit pas commencer trois fois en ré majeur, deux fois la 1ère partie et une fois la seconde. Mais on peut attaquer la 2de partie dans l'un des tons suivans, lorsque la 1ère partie termine en La majeur:

A	en LA majeur	On peut attaquer ces six tons immédiatement, ou bien y arriver par une modulation très brève.
B	en LA mineur	
C	en MI majeur	
D	en FA♯ mineur	
E	en RE mineur	
F	en FA♮ majeur	

(*) Parmi ces idées accessoires il y a quelquefois des motifs courts, ou des périodes de 8 mesures. Voyez la derniere idée répétée, dans l'ouverture de Mozart page 1106.

Eine dieser vier Modulationen ist nothwendig, um in die *Dominante von A* zu gelangen, welche das sicherste Mittel ist, um die Tonart *A* als neue Tonica festzustellen.

Wenn die Brücke lang ist, so kann man immer fort moduliren, und viele verschiedene Tonarten durcheilen, vorausgesetzt, dass man endlich auf eine befriedigende Weise in der Dominante der neuen Tonica A anlangt. Eine kurze Brücke besteht oft nur aus 4 bis 8 Takten: eine lange Brücke hat deren 20 bis 30 und noch mehr, besonders, wenn man beim Ende derselben einen Orgelpunkt auf der Dominante von A (also auf dem E) anbringt.

3tens EINE ZWEITE GRUNDIDEE, oder ein zweites Motif. Dieses zweite Motif ist in A. Man kann über dasselbe die nähmlichen Bemerkungen machen, wie über das Anfangsmotif, nur dass die Wiederhohlung auch in A moll seyn kann, wenn man es zweimal hören zu lassen wünscht.

4tens Nach der zweiten Grundidee, verlängert man die Exposition derselben durch einige neue Zusatzideen, welche mehr oder minder lang seyn können, indem man durchgehend in einige Tonarten modulirt. (*) Man endet hierauf in A.

Der erste Theil kann eine Länge von 60 bis 150 Takten haben; dieses hängt von der Anzahl, Abwechslung, dem Interesse und der Lieblichkeit der Ideen, und ferner auch von der Taktart und deren Tempo ab. Dieser erste Theil wird in den ersten Stücken einer Sinfonie, eines Quartetts, Quintetts, einer Sonate, &... wiederhohlt. In den Finales dieser Compositionsgattungen wird er selten, und in den Ouverturen gar nicht repetirt. Im Falle der Wiederhohlung macht man oft einen Führer beim Schlusse, um wieder zum Thema zu gelangen; beim 2ten mal wird dieser Fall fast im̃er übersprungen.

Vom 2ten Theile des grossen zweitheiligen Rahmens.

Wenn der erste Theil wiederhohlt wird, so darf man den 2ten Theil nicht in der Grundtonart anfangen; das heisst, man darf nicht dreimal in D dur beginnen, nähmlich zweimal den 1ten Theil und zum drittenmal noch den 2ten Theil. Aber man kañ den 2ten Theil in einer von den folgenden Tonarten begiñen, wenn der erste Theil in A schliesst.

A	in A dur	Man kann in diesen sechs Tonarten sogleich unmittelbar, oder mittelst einer sehr kurzen Modulation anfangen.
B	in A moll	
C	in E dur	
D	in Fis moll	
E	in D moll	
F	in F dur	

(*) Unter diesen Zusatz-Ideen gibt es bisweilen kurze Motive oder Perioden von 8 Takten. Man sehe in Mozarts Ouverture, Seite 1106 die letzte wiederhohlte Idee.

Si l'on trouve que la 1ère partie ne contient pas assez d'idées pour en tirer la 2de, on peut commencer cette 2de partie par l'exposition d'une nouvelle idée saillante, ou d'un nouveau motif: 8 à 16 mesures suffisent. Dès que cette idée est une fois introduite, elle peut servir au développement, conjointement avec les idées précédentes. Il est sans doute permis d'introduire par ci par là une nouvelle idée accessoire dans le courant de la 2de partie, lorsqu'elle est naturellement amenée, ou dictée par une inspiration heureuse: et dans ce cas c'est une richesse ou une beauté de plus. C'est surtout dans la Coda du morceau, qu'une nouvelle idée peut produire tout son effet, et couronner l'oeuvre.

Nous avons dit que la seconde partie se subdivisait en deux sections: il faut par conséquent analyser chaque section isolément.

De la première section.

Cette première section est consacrée *uniquement* au développement des idées précédement entendues. On y module sans cesse: rarement on reste huit mesures de suite dans le même ton: le ton de RÉ (le ton principal) et le ton de LA majeur ne doivent s'y trouver que passagèrement. Le premier, parcequ'il doit prédominer dans la seconde section; le second, parcequ'il a été usé dans le première partie. C'est cette première section qui manque dans l'ouverture de Figaro.

Après avoir employé ce que le développement offre de plus intéressant, et après avoir parcouru une série de tons, on s'arrête communément sur la dominante primitive, sur laquelle on fait souvent une pédale suivie d'un conduit pour attaquer la section suivante.

La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau;

La première section en est l'intrigue, ou le noeud;

La seconde section en est le dénouement.

De la seconde section.

La seconde section commence communement par le motif initial dans le ton principal (en RÉ) c'est par cette raison que l'on s'arrête sur la dominante de ce ton dans la section précédente. Quand le motif est long, on l'accourcit dans cette seconde section, ou bien on en transpose une partie dans un autre ton, p. e:

Wenn man findet, dass der 1te Theil nicht genug Jdeen enthält, um daraus den 2ten zu bilden, so kann man diesen 2ten Theil mit der Exposition einer neuen anziehenden Jdee oder einem neuen Motif beginnen: 8 bis 16 Takte reichen hin. So wie diese Jdee einmal eingeführt ist, so kann sie, im Verein mit den früheren Jdeen, zur Entwicklung dienen. Es ist unstreitig erlaubt, hie und da eine neue Zusatzidee im Laufe des 2ten Theils einzuführen, wenn sie ungezwungen herbeigezogen, oder durch eine glückliche Begeisterung eingegeben ward: und in diesem Falle hat man das Werk mit einer neuen Schönheit bereichert. Besonders in der Coda des Stückes kann eine neue Jdee alle ihre Wirkung machen und das Werk krönen.

Wir sagten, dass der 2te Theil in zwei Unterabtheilungen zerfällt: daher müssen wir jede dieser Abtheilungen besonders zergliedern.

Von der ersten Unterabtheilung.

Diese erste Abtheilung ist *ausschliessend* der Entwicklung der früher gehörten Jdeen gewidmet. Man modulirt da unausgesetzt: selten bleibt man acht Takte nacheinander in derselben Tonart: die Tonart D (als die Grundtonart) und die Tonart A können da nur flüchtig durchgehend angebracht werden. Die erste (D,) weil sie erst in der zweiten Unterabtheilung vorherrschen soll, und die zweite (A,) weil sie schon im ersten Theile abgenützt worden ist. Diese erste Unterabtheilung ist es, welche in der Ouverture zum Figaro mangelt.

Nachdem man alles verwendet hat, was die Entwicklung Jnteressantes darbiethet, und nachdem man sich durch eine Reihe von Tonarten durchgeführt hat, bleibt man gewöhnlich auf der ursprünglichen Dominante stehen, auf welcher oft ein Orgelpunkt mit nachfolgendem Führer angebracht wird, um die nächste Abtheilung zu beginnen.

Der erste Theil dieses Rahmens ist die Exposition des Stückes;

Die erste Unterabtheilung des zweiten Theils desselben ist die Verwicklung (die Jntrigue) oder der Knoten;

Die zweite Unterabtheilung desselben ist die Entwicklung oder Entschürzung.

Von der zweiten Unterabtheilung.

Die zweite Abtheilung des zweiten Theils fängt gewöhnlich mit dem ersten Hauptmotif, in der Grundtonart (D) an; aus diesem Grunde hält man sich am Ende der vorhergehenden Abtheilung auf der Dominante dieser Tonart auf. Jst das Motif lang, so verkürzt man es in dieser Section, oder auch man transponirt einen Theil desselben in eine

à la SOUS-DOMINANTE (en Sol.) On peut reproduire ici les idées du PONT, mais dans d'autres tons, et souvent enchainées différemment : ce qui sert à rétablir pour LA SECONDE FOIS le ton de RÉ, qui doit toujours prédominer dans cette section.

LA SECONDE IDÉE MÈRE se place ici, en la transposant de LA en RÉ.(*) En partant de cette idée, on transpose en général EN RÉ, tout ce que l'on a entendu dans la première partie en LA. Cette transposition se faisait jadis sans nulle autre modification : de nos jours on exige qu'on la fasse avec différens changemens qui consistent :

1° En intervertissant L'ORDRE des idées, c'est-à-dire en mettant avant ce qui était après ;

2° En exécutant fort ce qui était PIANO, et vice versa ;

3° En disposant AUTREMENT les parties ;

4° En changeant l'harmonie ou les DESSINS d'accompagnement ;

5° En VARIANT tant soit peu la mélodie ;

6° En DÉVELOPPANT encore un peu les idées, mais d'une manière différente que dans la première section. On couronne le morceau par une Coda intéressante.

Dans tout ce travail on module plus ou moins, mais toujours de manière à ce que l'on ne perde pas de vue le ton principal, RÉ MAJEUR.

Quand le morceau est en mineur, (par exemple en RÉ mineur) on termine la première partie en FA MAJEUR, (rarement en LA mineur ; car en restant trop longtemps dans les tons mineurs, on attriste ou l'on ternit le morceaux). LE PONT module pour arriver sur la dominante de FA.

La première section de la seconde partie commence dans l'un des tons suivans :

FA majeur ;	SI♭ majeur ;
FA mineur ;	SI♭ mineur ;
UT majeur ;	RÉ♭ majeur .

On arrête cette section sur la dominante de RÉ.

Il existe deux versions pour attaquer la seconde section : 1° on la commence en RÉ MINEUR par le

andere Tonart, z: B: in die UNTERDOMINANTE (G). Hier kann man die Jdeen DER BRÜCKE wieder einführen, aber in einer andern Tonart, und oft auch anders verkettet : was dazu dient, ZUM ZWEITENMALE die Tonart D wieder festzustellen, welche in dieser Abtheilung stets vorherrschen muss.

DIE ZWEITE HAUPTIDEE wird nun hier, aus A in D versetzt, wiederhohlt.(*) Jst dieses geschehen, so transponirt man gemeinglich NACH D alles das, was man im ersten Theile in A gehört hat. Ehmals machte man diese Transposition ohne die geringste Veränderung : aber heutzutage begehrt man, dass auch hier verschiedene Abwechslungen angebracht werden, nähmlich :

1tens Jndem man die ORDNUNG der Jdeen verändert, und das vorsetzt, was nachkam ;

2tens Jndem man das FORTE ausführt, was PIANO war, und umgekehrt ;

3tens Jndem man die Stimmen ANDERS vertheilt.

4tens Jndem man die Harmonie, oder die UMRISSE der Begleitung verändert ;

5tens Jndem man die Melodie hie und da VARIRT ;

6tens Jndem man die Jdeen noch ein wenig ENTWICKELT (durchführt,) aber auf andere Weise als in der ersten Unterabtheilung. Man krönt das Werk mit einer anziehenden Coda.

Jn dieser ganzen Ausarbeitung modulirt man mehr oder minder, aber stets auf eine Art, dass man die Haupttonart : (D-DUR) nicht aus dem Gesichte verliert.

Wenn das Tonstück in einer Molltonart gesetzt ist (z.B: in D-moll,) so endet man den ersten Theil in F-DUR, (selten A moll ; denn wenn man allzulange in den Moll-Tonarten verbleibt, so wird das Tonstück verdüstert und trübe). DIE BRÜCKE modulirt, um in die Dominante von F dur zu kommen.

Die erste Abtheilung (Section) des zweiten Theils fängt in einer von den folgenden Tonarten an :

F dur ;	B dur ;
F moll ;	B moll ;
C dur ;	DES dur .

Diese Section schliesst auf der Dominante von D.

Um die zweite Section anzufangen, gibt es zwei Arten :

1tens man fängt in D-MOLL mit dem Hauptmotif an ; oder

(*) Il arrive par fois que la seconde section commence par cette seconde idée ; c'est surtout dans le cas où l'on a trop usé du motif initial dans le développement précédent.

(*) Bisweilen geschieht es, dass man die zweite Abtheilung gleich mit dieser zweiten Idee beginnt ; diess geschieht besonders in dem Falle, wenn man die erste Hauptidee in der frühern Entwicklung allzusehr abgenützt hat.

motif; ou bien 2° on la commence en RÉ MAJEUR en transposant le motif dans ce mode, quand il ne s'oppose pas à ce changement; dans le cas contraire, on commence par la SECONDE IDÉE MÈRE, en la transposant de FA majeur en RÉ majeur. La seconde section est en général en RÉ mineur, ou en RÉ majeur, sauf le motif, qui peut rester en mineur dans les deux cas. Il n'est pas à conseiller de la faire en RÉ mineur, parceque la transposition de FA majeur en RÉ mineur peut défigurer les idées, en leur ôtant leur charme et leur éclat, et ternir le morceau, comme nous l'avons déjà remarqué.(*) Par conséquent, on transposera de FA majeur en RÉ mineur, avec les modifications indiquées ci dessus.

La seconde partie de la coupe binaire doit être toujours plus longue que la première. La différence est quelque fois comme de un à deux, ou comme de un à trois.

Quand la première partie n'a pas de reprise, comme dans les ouvertures ou dans les finales, la seconde partie peut alors commencer également dans le même ton, (en RÉ.)

La grande coupe binaire, telle que nous venons de l'analyser, éprouve souvent les modifications suivantes:

1° On y supprime quelquefois le PONT, en attaquant de suite (après le motif) la nouvelle tonique;

2° LA SECONDE IDÉE MÈRE est par fois si courte, ou si peu apparente, qu'elle se confond avec les idées accessoires; ce qu'il faut chercher à éviter.

3° La seconde section, si elle n'est pas tout à fait supprimée comme dans l'ouverture de Figaro, est souvent si faible, ou si insignifiante, qu'elle ne mérite pas que l'on y fasse attention;

4° Le développement principal, au lieu de se trouver dans la première section, est placé dans la 2de section, et dans ce cas la première section n'est pas nécessaire, ou bien elle se confond avec la seconde.

2^{tens} man fängt in D-DUR an, indem man das Motif in diese Tonart versetzt, wenn es dieser Veränderung nicht widerstrebt; im entgegengesetzten Falle fängt man mit dem 2ten HAUPTMOTIF an, indem man es aus F dur nach D dur versetzt. Die zweite Section ist überhaupt in D moll, oder D dur, ausgenommen das Motif, welches in beiden Fällen in moll bleiben kann. Es ist nicht rathsam, diese Section in D moll zu machen, weil die Versetzung aus F dur nach D moll die Jdeen entstellen kann, indem man ihnen dadurch ihren Reiz und ihre Färbung benimmt, und das Tonstück, wie wir schon gesagt haben, trübt.(*) Folglich hat man aus F dur nach D moll, mit den oben angezeigten Veränderungen zu transponiren.

Der zweite Theil des zweitheiligen Rahmens muss immerdar länger als der erste seyn. Der Unterschied ist bisweilen wie Eins zu Zwei, oder wie Eins zu Drei.

Wenn der erste Theil keine Wiederhohlung hat, wie z.B: in den Ouverturen oder in den Finales, so kann der zweite Theil da gleichfalls in derselben Grundtonart (in D) anfangen.

Der grosse zweitheilige Rahmen, so wie wir ihn eben zergliedert haben, erleidet oft folgende Veränderungen:

1^{tens} Man unterdrückt da bisweilen die BRÜCKE, indem man sogleich (nach dem Motif) die neue Tonica beginnt;

2^{tens} DIE ZWEITE GRUNDIDÉE (der Mittelsatz des ersten Theils,) ist bisweilen so kurz, oder so unscheinbar, dass sie sich mit den Zusatzideen vermengt, was man jedoch zu vermeiden trachten muss.

3^{tens} Die erste Section des 2ten Theils, (wenn sie nicht, wie in der Ouverture zum Figaro ganz unterdrückt wird) ist oft so schwach, oder so unbedeutend, dass sie gar keine Aufmerksamkeit verdient.

4^{tens} Die Hauptentwicklung befindet sich, anstatt in der ersten Section, in der zweiten, und in diesem Falle wird die erste Section nicht nöthig, oder sie wird mit der zweiten vermischt.

(*) Cette remarque ne s'applique qu'à des morceaux d'une grande étendue; quand aux morceaux courts, il vaut mieux les terminer dans le même mode.

(*) Diese Bemerkung ist nur auf die Musikstücke von grosser Ausdehnung anwendbar; was die kurzen Stücke betrifft, so ist es besser, sie in derselben Tonweise, (nämlich MOLL) zu endigen.

Pour que la grande coupe binaire se grave mieux dans la mémoire des élèves, nous la figurerons ici sur trois lignes:

Damit der grosse zweitheilige Rahmen sich den Schülern besser in das Gedächtniss einpräge, werden wir ihn hier auf drei Zeilen darstellen:

Première partie, ou exposition des idées.
Erster Theil, oder die Exposition der Jdeen.

MOTIF ou première idée mère. MOTIF oder erste Hauptidee.	PONT ou passage d'une idée à l'autre. BRÜCKE oder Übergang aus der einen Jdee in die andere.	SECONDE IDÉE MÈRE dans la nouvelle tonique. ZWEITE HAUPTIDEE in der neuen Tonica.	IDÉES ACCESSOIRES et conclusion de la première partie. ZUSATZIDEEN und Schluss des ersten Theils.

Première section de la seconde partie.
Erste Section des zweiten Theils.

DÉVELOPPEMENT PRINCIPAL, en modulant sans cesse. HAUPTENTWICKLUNG, mit unaufhörlichen Modulationen.	ARRÊT sur la dominante primitive. AUFENTHALT auf der Dominante der Grundtonart.

Seconde section.
Zweite Section.

Motif initial dans le ton primitif. Hauptmotif in der Grundtonart.	Quelques modulations passagères avec les idées du pont. Einige durchgehende Modulationen mit den Jdeen der Brücke.	Transposition de la seconde tonique dans la tonique primitive, avec des modifications. Versetzung der, in der zweiten Tonica vorkommenden Stellen in die erste Tonica mit Veränderungen.	CODA. CODA.

DE LA GRANDE COUPE TERNAIRE.

Cette coupe se divise en trois parties à peu près de la même longueur.

De la première partie.

On y expose ses idées, en restant dans le même ton, sauf les modulations passagères, et l'on termine comme si le morceau ne devait pas avoir de suite. La longueur de cette partie dépend de la mesure et de son mouvement: elle peut avoir de vingt à cinquante mesures. On n'y fait guère usage du développement, à moins qu'il ne soit employé passagèrement.

VOM GROSSEN DREITHEILIGEN RAHMEN.

Dieser Rahmen wird in drei Theile von ungefähr gleicher Länge eingetheilt.

Vom ersten Theile.

Man exponirt da seine Jdeen, indem man in derselben Tonart bleibt, (ausgenommen durchgehende Modulationen.) und man schliesst als ob das Stück gar keine Fortsetzung mehr haben sollte. Die Länge dieses Theils hängt von der Taktart und ihrem Tempo ab: er kann 20 bis 50 Takte haben. Man macht da von der Entwicklung gar keinen, oder höchstens einen vorübergehenden Gebrauch.

De la seconde partie.

Elle se fait dans un autre ton et avec de nouvelles idées : c'est une seconde exposition. Le ton de cette partie doit se lier franchement avec celui de la première partie, sans modulation intermédiaire. Quand la première partie est, p.e :, en RÉ majeur, on attaque de suite la seconde partie en SOL majeur, c'est à dire à la SOUS-DOMINANTE. Pour éviter la ressemblance de cette coupe avec la coupe binaire, il ne faut pas composer la seconde partie en LA majeur, c'est à dire dans le ton de la dominante. La seconde partie pourrait aussi se faire en RÉ mineur. Si au contraire la première partie était en RÉ mineur, la seconde pourrait se se faire soit en FA majeur, soit en SI♭ majeur. Sauf les modulations passagères, on reste plus ou moins dans le ton de la seconde partie, dans lequel elle termine, quand une modulation n'est pas nécessaire pour revenir dans le ton initial, par lequel la troisième partie commence. On fait également peu d'usage du développement dans cette seconde partie. Les deux parties sont à peu près de la même longueur.

De la troisième partie.

La troisième partie commence et finit dans le même ton que la première ; et pourvu que ce ton y prédomine, on peut moduler plus ou moins. En créant cette partie, on commence par rappeler les idées de la première ; ensuite (pour faire une CODA saillante) on développe plus ou moins (mais pas trop) les idées les plus marquantes contenues dans les deux premières parties. Ce travail, fait avec génie, peut rendre cette coupe neuve et intéressante. Voici en abrégé le plan de la grande coupe ternaire :

Vom zweiten Theile.

Dieser wird in einer andern Tonart und mit neuen Jdeen componirt : es ist also eine zweite Exposition. Die Tonart dieses Theils muss sich ungezwungen mit jener des 1ten Theils, ohne eine Mittel-Modulation verbinden. Wenn z. B: der erste Theil in D dur ist, so beginnt man den zweiten Theil in G dur, (also in der UNTERDOMINANTE.) Um die Ähnlichkeit zwischen diesem Rahmen, und dem zweitheiligen zu vermeiden, muss man den zweiten Theil nicht in A dur, (das heisst in der Dominanten-Tonart) setzen. Der zweite Theil kann auch in D moll componirt seyn. Wenn aber im Gegentheil der erste Theil in D moll ist, so könnte der zweite Theil in F dur, oder in B dur seyn. Leichte vorübergehende Modulationen ausgenommen, bleibt man mehr oder minder in der Tonart dieses zweiten Theils, in welcher er schliesst, wenn nicht eine Modulation nothwendig wird, um in die Grundtonart zurückzukehren, in welcher der dritte Theil wieder anzufangen hat. Auch in diesem zweiten Theile macht man von der Entwicklung wenigen Gebrauch. Die beiden Theile sind ungefähr von gleicher Länge.

Vom dritten Theile.

Der dritte Theil beginnt und endet in der Haupttonart wie der erste Theil ; und vorausgesetzt, dass diese Tonart die Vorherrschende bleibt, kann man mehr oder weniger moduliren. Bei der Erfindung dieses Theils fängt man damit an, die Jdeen des ersten in Erinnerung zu bringen; hierauf, (um eine anziehende CODA herbeizuführen) entwickelt man mehr oder minder, (aber nicht zu viel) die ansprechendsten, in den beiden früheren Theilen enthaltenen, Jdeen. Diese Arbeit kann, (mit Geist gebildet,) diesen Rahmen neu und interessant machen. Hier folgt kürzlich die Darstellung des grossen dreitheiligen Rahmens :

Première partie,	Seconde partie.	Troisième partie.
Exposition d'idées en restant dans le même ton (en RÉ majeur) sauf les modulations passagères.	Nouvelle exposition d'idées (en SOL majeur) avec fort peu de développement. Modulations passagères.	Même ton et le même commencement que dans la première partie. On développe ici ce qui est le plus saillant dans les deux parties précédentes. On module un peu plus hardiment, pourvu que le ton principal prédomine.
Erster Theil.	**Zweiter Theil.**	**Dritter Theil.**
Exposition der Jdeen, indem man in derselben Tonart (D dur) verbleibt, mit Ausnahme kleiner durchgehender Modulationen.	Neue Exposition anderer Jdeen (in G dur) mit sehr geringer Entwicklung und durchgehenden Modulationen.	Dieselbe Tonart und derselbe Anfang, wie im ersten Theile. Hier wird das Geistreichste aus den 2 ersten Theilen entwickelt. Man modulirt etwas kühner, doch muss dabei die Grundtonart vorherrschen.

Cette coupe peut servir à faire des ADAGIO et des ANDANTE. On peut aussi l'employer pour des finales, dans ce cas on a la facilité, (en créant la troisième partie) de faire un développement FORT INTÉRESSANT, et de moduler plus hardiment et plus fréquemment en couronnant le morceau par une CODA VIGOUREUSE. Par conséquent, cette troisième partie peut devenir beaucoup plus longue que l'une des deux précédentes.

COUPE DU RONDEAU.

La nature du Rondeau dépend et de sa coupe et de la manière dont le motif s'y trouve reproduit.

Il est ici question des Rondeaux qui peuvent servir à des finales de symphonie, de quatuor, de quintetti &c: et dans lesquels on est à même d'employer un développement intéressant.

On peut diviser cette coupe en quatre sections, dans lesquelles le motif initial joue le rôle principal.

Tout ce que nous avons dit sur le motif, à l'occasion de la coupe binaire est applicable au motif du Rondeau. On ne risque rien de donner au motif de cette coupe une longueur suffisante; il peut avoir une ou deux reprises; par exemple:

8 mesures avec une modulation passagère.	16 mesures avec une reprise ou sans reprise.	Petite CODA, mais qui n'est pas essentielle

De la première section.

Après le motif on fait l'exposition d'autres idées. Nous supposons que le Rondeau soit en RÉ majeur. Cette exposition s'attaque tout de suite soit en SI mineur, soit en LA majeur. Elle finit dans ce dernier ton. Deux ou trois petits motifs à peu près de huit mesures chacun, coupés par des idées accessoires, composent cette première section, dont la plus grande partie est en LA majeur. Le développement ne s'y trouve qu'accidentellement, ou bien il y est tout à fait supprimé. On fait un CONDUIT pour attaquer la section suivante.

De la seconde section.

On reprend le motif DA CAPO, en l'accourcissant s'il est long: 8 ou 16 mesures suffisent; on y supprime la modulation en LA, et les reprises. On le termine en RÉ. On fait une nouvelle exposition d'idées, en commençant dans le ton de SOL, où l'on reste plus

Dieser Rahmen kann zur Bildung des ADAGIO und des ANDANTE dienen. Auch kann man ihn für die Finale's anwenden, und man kann in diesem Falle mit Leichtigkeit, (beim Erfinden des dritten Theils) eine SEHR INTERESSANTE Entwicklung anbringen, so wie auch kühner und häufiger moduliren, indem man das Stück mit einer glänzenden CODA krönt. Demnach kann dieser dritte Theil weit länger ausgeführt werden, als die zwei vorhergehenden.

DER RAHMEN ODER DIE FORM DES RONDO.

Die Eigenthümlichkeit des Rondo beruht auf seiner Form und auf der Art, wie das Motif da wiederhohlt wird.

Es ist hier die Rede von jenen Rondo's, welche als Finale für Sinfonien, Quartetten, Quintetten, Sonaten, &c: dienen sollen, und in welchen man eine interessante Entwicklung anzubringen im Stande ist.

Man kann diesen Rahmen in vier Sectionen abtheilen, in welchen das Hauptthema die vorzüglichste Rolle spielt.

Alles, was wir über das Motif bei Gelegenheit des zweitheiligen Rahmens gesagt haben, ist für das Motif des Rondo anwendbar. Man wagt nichts, wenn man dem Thema dieses Rahmens eine hinreichende Länge gibt; es kann eine oder zwei Repetitionen enthalten; z. B:

8 Takte mit leichter Modulation.	16 Takte mit einer Wiederhohlung, oder ohne dieselbe.	Kleine CODA, welche aber nicht wesentlich nothwendig ist.

Von der ersten Section.

Nach dem Motif macht man die Exposition von andern Jdeen. Wir wollen annehmen, dass das Rondo in D dur sey. Diese Exposition fängt sogleich entweder in H moll oder in A dur an. Jn dieser letzten Tonart schliesst sie. Zwei oder drei kleine Motive, jedes ungefähr von acht Takten, untermischt mit Zusatzideen, bilden diese erste Abtheilung (Section) welche grösstentheils in A dur ist. Die Entwicklung findet da nur zufällig, oder gar nicht statt. Man macht einen FÜHRER um die nächste Section zu beginnen.

Von der zweiten Section.

Man gibt das Hauptmotif DA CAPO, indem man es abkürzt wenn es lang ist: 8 bis 16 Takte reichen hin; man unterdrückt hier die Modulation nach A, so wie die Wiederhohlungen. Man schliesst es in D. Man macht eine neue Jdeen-Exposition, indem man in der Tonart G anfängt, und darin

ou moins. Cette exposition est également composée de deux ou trois petits motifs coupés par des idées accessoires. Le développement y est passager. Après quelques modulations (où l'on évite le ton de RÉ et le ton de LA) on s'arrête sur la dominante primitive: un CONDUIT ramène le motif par lequel commence la troisième section.

De la troisième section.

On répète le motif accourci comme dans la section précédente: toujours le terminant en RÉ majeur. On fait une troisième exposition, mais en RÉ mineur; elle est encore une fois composée de quelques motifs courts, coupés par des idées accessoires. Le développement y est également accidentel. On module passagèrement dans différens tons, en évitant ceux que l'on a employés dans les deux sections précédentes: on s'arrête également sur la dominante de RÉ: un nouveau CONDUIT ramène le motif pour la dernière fois.

De la quatrième section.

Cette section est la plus importante et en même temps la plus longue. Elle doit couronner le morceau. On la commence par le motif initial, et cette fois on peut le répéter tout entier avec ou sans modifications, seulement on y supprime les reprises. Le ton principal (RÉ majeur) doit prédominer dans cette section. Le DÉVELOPPEMENT est ici de rigueur. On rappelle ici les idées les plus saillantes que l'on a exposées dans les trois sections précédentes; on les transpose, (la plus grande partie en RÉ majeur) et on les développe, plus ou moins. Le tout se fait en modulant passagèrement, et en rappelant sans cesse le ton initial. On conçoit facilement que l'on a assez de matériaux pour créer une Coda intéressante, sans chercher de nouvelles idées.

Cette coupe peut, sans doute, éprouver quelques modifications. Par exemple on peut l'abréger, en supprimant la seconde section. Mais dans ce cas elle ressemblera trop à la coupe ternaire. On peut déjà tirer un grand parti du motif principal au commencement de la seconde section, en le développant.

Quand le Rondeau est en RÉ MINEUR, la première section est en FA majeur (sauf le motif;) la 2de section peut être en SI♭ majeur (après le motif;) la 3me section

mehr oder minder lange verweilt. Diese Exposition ist gleichfalls aus zwei oder drei kleinen, von Zusatzideen unterbrochenen Motiven gebildet. Die Entwicklung ist hier nur durchgehend. Nach einigen Modulationen (in welchen man die Tonarten D und A zu vermeiden hat,) bleibt man auf der Hauptdominante (von D) stehen: ein FÜHRER bringt das Thema herbei, mit welchem die dritte Section beginnt.

Von der dritten Section.

Man wiederhohlt das verkürzte Thema wie in der vorhergehenden Section: immer in D dur schliessend. Man macht eine dritte Exposition, aber in D moll; auch diese ist aus einigen kurzen, mit Zusatzideen untermengten Motiven gebildet. Die Entwicklung ist hier gleichfalls vorübergehend. Man modulirt kurz und leicht in verschiedene Tonarten, jedoch mit Vermeidung derjenigen, welche man in den zwei vorigen Sectionen angewendet hat: man bleibt wieder auf der Dominante von D stehen: ein neuer FÜHRER bringt das Motif zum letztenmal zurück.

Von der vierten Section.

Diese Abtheilung ist die wichtigste und zugleich die längste. Sie muss das Tonstück krönen. Man beginnt wieder mit dem Hauptthema, und diesesmal kann man es vollständig, mit oder ohne Veränderungen wiederhohlen, nur dass man die Repetitionen unterdrückt. Die Grundtonart (D dur) muss in dieser Section vorherrschen. Die ENTWICKLUNG ist hier nothwendig. Man führt hier wieder die anziehendsten, in den drei vorigen Sectionen exponirten Jdeen vor; man versetzt sie, (grösstentheils nach D dur,) und entwickelt sie mehr oder weniger. Das Ganze geschieht mit leichten Modulationen, und immer an die Haupttonart erinnernd. Man begreift leicht, dass es da genug Stoff zu einer interessanten Coda gibt, ohne desshalb neue Jdeen suchen zu müssen.

Ohne Zweifel kann dieser Rahmen manche Veränderungen erleiden. So kann man ihn z. B: abkürzen, indem man die zweite Section weglässt. Aber in diesem Falle wird er zu sehr dem dreitheiligen Rahmen gleichsehen. Schon beim Anfang der zweiten Section kann man das Hauptmotif sehr benutzen, indem man es entwickelt.

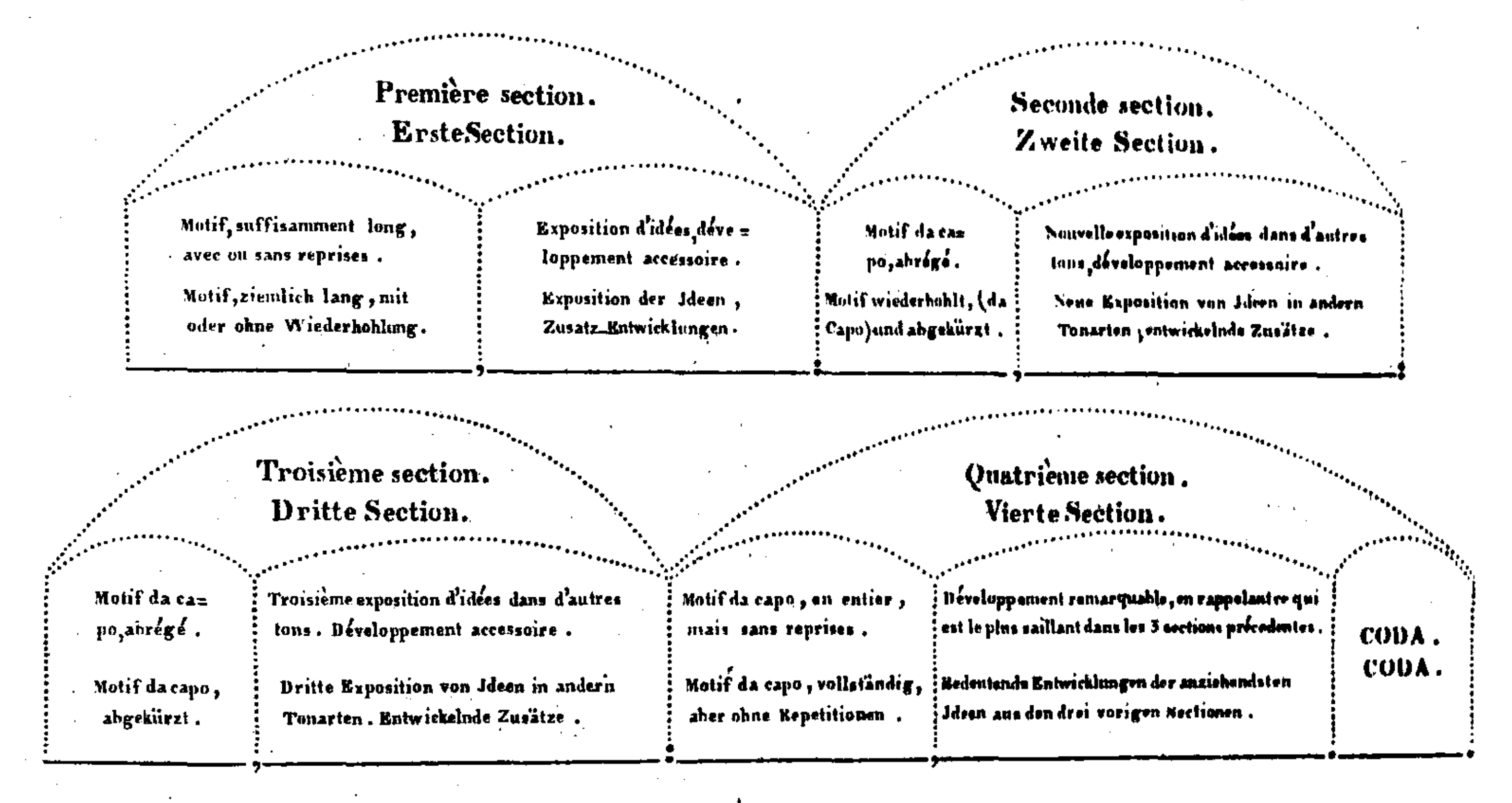
Wenn das Rondo in D MOLL ist, so ist, (mit Ausnahme des Themas,) die erste Section in F dur; die zweite Section kann (nach dem Motif) in B dur seyn; die 3te Section

peut se faire en modulant dans différens tons, non employés dans les deux sections précédentes, et en évitant toutefois les tons de RÉ mineur (sauf le motif,) et de RÉ majeur. La quatrième section doit être en RÉ majeur (sauf le motif.)

Voici en abrégè le plan de la coupe du Rondeau:

kann gebildet werden, indem man in verschiedene Tonarten modulirt, welche nicht in den zwei vorigen Sectionen gebraucht worden sind, und indem man auf jeden Fall die Tonarten D moll (ausser im Motif) und D dur vermeidet. Die 4te Section muss in D dur seyn (das Motif ausgenommen.)

Hier die Übersicht der Rondo Form:



DE LA COUPE LIBRE, OU COUPE DE FANTAISIE.

Cette coupe n'a point de plan régulier. On la crée en suivant son sentiment et l'inspiration momentanée. Nous avons donné (page 1151) un morceau analysé dans cette coupe.

On invente une idée, puis une autre, puis une troisième &..., en les développant légèrement sur le champ, ou plus tard: on rappelle, par ci par là, ses idées avec ou sans modification, on module plus ou moins, le tout en suivant toujours son sentiment. Quand on est heureusement inspiré, on peut créer dans cette coupe des morceaux fort intéressants. Cette coupe est particulièrement favorable aux ANDANTE et aux ADAGIO. Le développement y trouve naturellement sa place, attendu que l'on peut y tirer parti d'une idée heureuse.

VON DER FREIEN FORM, ODER VON DER FANTASIE.

Diese Form hat keinen regelmässigen Rahmen und Umfang. Man erfindet sie nach Gefühl und augenblicklicher Eingebung. Wir haben (Seite 1151) ein zergliedertes Tonstück dieser Gattung gegeben.

Man erfindet eine Jdee, hierauf eine andere, sodañ eine dritte, &... indem man sie entwender sogleich auf leichte Art durchführt, (entwickelt), oder dieses erst später thut. Hie und da kehrt man wieder, mit oder ohne Veränderung, zu den früheren Jdeen zurück; man modulirt mehr oder weniger, und immer nur seinem Gefühle folgend. Jst man in einer günstigen Stimmung, so kann man in dieser Form sehr interessante Tonstücke hervorbringen. Diese Form ist vorzüglich den ADAGIOS und ANDANTES günstig. Die Entwicklung findet hier einen natürlich angemessenen Platz, wenn man zu derselben glückliche Jdeen zu benutzen hat.

COUPES DES VARIATIONS.

Il s'agit ici des variations dans les genre des AN=

DIE FORM DER VARIATIONEN.

Es handelt sich hier um die Variationen in der Gattung

DANTE variés de HAYDN. Le motif, ou le thême, est l'objet principal dans cette coupe. Il est ordinairement composé de deux petites reprises. Les meilleures formes de motif pour faire des variations sont les suivantes:

En RÉ MAJEUR.

8 mesures avec une cadence en LA majeur;	8 mesures, en terminant dans le ton.

ou bien:

8 mesures avec une cadence parfaite en LA majeur;	8 mesures avec une demie cadence sur la dominante du ton;	et 8 mesures da Capo avec une cadence parfaite en RÉ.

En RÉ MINEUR.

8 mesures avec une cadence en FA majeur;	8 mesures avec une cadence parfaite en RÉ mineur.

ou bien:

8 mesures avec une cadence parfaite en FA majeur;	8 mesures avec une demie cadence sur la dominante de RÉ;	et 8 mesures da Capo avec une cadence parfaite en RÉ mineur.

Les reprises indiquées se font souvent mais ne sont pas toujours nécessaires.

On fait aussi des ANDANTE variés avec deux motifs différens, dont le premier est en mineur et le second en majeur.

Des variations avec un seul motif.

Après avoir choisi et réglé son motif, on suivra à peu près le plan que voici: Motif_première variation, très simple; _ 2de variation; _ 3ème variation; _ un épisode de 24 à 30 mesures, pour faire reposer le motif avec son harmonie, et pour changer de ton. On y module plus ou moins. Le développement y est accidentel. On y expose de nouvelles idées. 4ème Variation, 5ème variation _ Au lieu d'une sixième variation, on fera une espèce de Coda, dans laquelle on pourra tirer parti du motif, en le développant partiellement tant soit peu, et en modulant passagèrement dans quelques tons que l'on n'a pas encore entendus.

Des variations avec deux motifs différens.

Le premier motif est en majeur, le second est en mineur. Les deux motifs doivent avoir la *même* tonique

der varirten ANDANTE'S von HAYDN. Das Motif oder Thema, ist der Hauptgegenstand dieses Rahmens. Es ist gemeiniglich aus zwei kleinen Wiederhohlungen gebildet. Die bestgebildeten Themas zu Variationen sind die folgenden:

Jn D DUR.

8 Takte mit einer Cadenz in A dur.	8 Takte, mit dem Schlusse in der Grundtonart.

oder auch:

8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in A dur;	8 Takte mit einer Halbcadenz auf der Dominante der Grundtonart.	und 8 Takte da Capo mit einer vollkommenen Cadenz in D.

Jn D MOLL.

8 Takte mit einer Cadenz in F dur.	8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in D moll.

oder auch:

8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in F dur;	8 Takte mit einer Halbcadenz auf der Dominante von D;	und 8 Takte da Capo mit einer vollkomenen Cadenz in D moll.

Die angezeigten Wiederhohlungen macht man oft, doch sind sie nicht immer nothwendig.

Man schreibt auch varirte ANDANTE'S mit zwei verschiedenen Motiven, deren erstes in moll, das zweite in dur ist.

Von den Variationen mit einem einzigen Motif.

Nachdem man sein Thema gewählt und geordnet hat, befolgt man ungefähr den folgenden Plan: Thema_erste Variation, sehr einfach; _ 2te Variation; _ 3te Variation; eine Episode von 24 bis 30 Takten, um das Motif mit seiner Harmonie ruhen zu lassen, und um die Tonart zu ändern. Man modulirt hier mehr oder minder. Die Entwicklungen sind hier zufällig. Man exponirt da neue Jdeen. _ 4te Variation; _ 5te Variation; _ anstatt einer 6ten Variation macht man eine Art von Coda, in welcher man das Motif benutzen kann, indem man es theilweise ein wenig entwickelt, und indem man vorübergehend in einige Tonarten modulirt, welche früher noch nicht gehört worden.

Von den Variationen mit 2 verschiedenen Motiven.

Das erste Motif ist *dur*, das zweite *moll*. Beide Motive müssen die *nähmliche* Tonica und folglich die nähmliche Dominan-

et par conséquent la même dominante, c'est à dire quand le premier motif est en RÉ MAJEUR, le second doit être en RÉ MINEUR. Dans ce cas on finit le morceau TOUJOURS EN MAJEUR: Voici à peu près le plan à suivre: 1er motif; _ 2d motif; _ 1er motif légèrement varié; _ 2d motif légèrement varié; 2ème variation du premier motif; 2ème variation du second motif; _ 3ème variation du premier motif; _ 3ème variation du second motif; _ 4ème variation du premier motif; _ 4ème variation du second motif; un développement partiel avec la tête du motif majeur, suivi d'une CODA.

Quand on veut faire beaucoup de variations sur un seul motif, il n'est pas nécessaire qu'elles restent toutes dans le même ton. En supposant que le ton principal soit RÉ majeur, on peut faire une variation en LA majeur, une autre en SOL majeur; une 3ème en RÉ mineur, et une 4ème en SI mineur, suivie chacune d'une ou de deux variations en RÉ majeur. La difficulté est de trouver une occasion convenable où l'on puisse employer un grand nombre de variations. Pour réussir dans la coupe des variations il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressans, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières; ce qui se fait en général:

1º En brodant ou en fleurissant un motif sans toucher à son harmonie;
2º En changeant les dessins d'accompagnement sans toucher ni aux accords ni au chant;
3º En changeant les accords seulement;
4º En changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant;
5º En variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords;
6º En variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords.
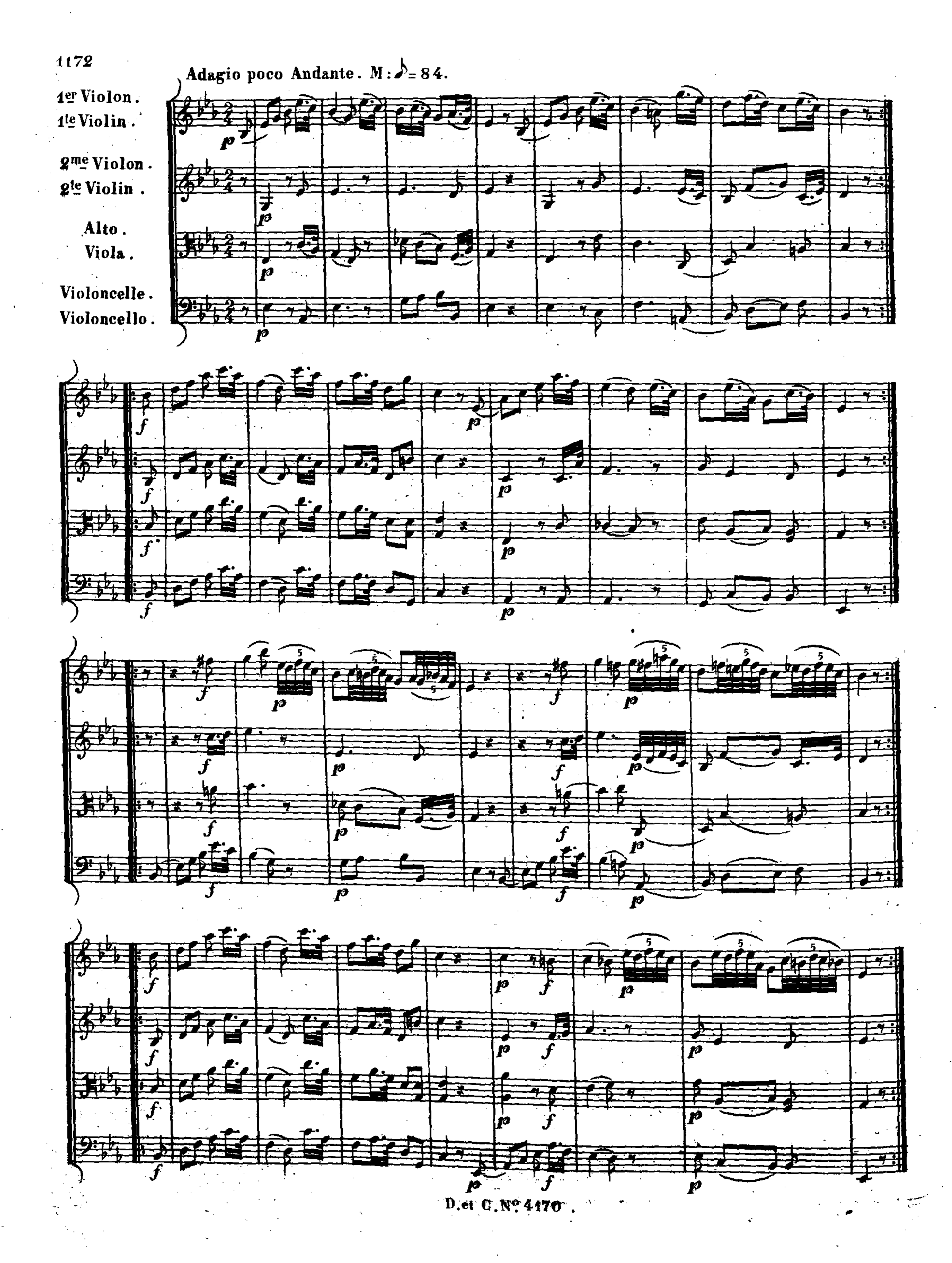
Comme cette coupe s'employe particulièrement dans des morceaux lents, on n'a ni le temps de faire beaucoup de variations ni l'occasion de faire un développement saillant. Il ne faut pas les trop multiplier pour ne pas ennuyer les auditeurs, surtout quand le mouvement de la mesure et plus lent qu'Andante, et que les variations ont des reprises. Dans ce cas, 4 ou 5 variations, suivies d'une Coda fort courte, sont plus que suffisantes. Voici un exemple dans ce dernier genre, où un episode (Rhythmé et répété comme le motif) remplace la seconde variation.

te haben, das heisst, wenn das erste Motif in D DUR ist, so muss das zweite in D MOLL seyn. Jn diesem Falle endet man das Tonstück STETS IN DUR. Hier beiläufig der zu befolgende Plan: erstes Motif; _ zweites Motif; _ erstes Motif leicht varirt; _ zweites Motif leicht varirt; _ 2te Variation über das erste Motif; _ 2te Variation über das zweite Motif; 3te Variation über das erste Motif; _ 3te Variation über das zweite Motif; _ 4te Variation über das erste Motif; 4te Variation über das zweite Motif; eine theilweise Entwicklung des Anfangs des DUR_Motifs, worauf eine CODA.
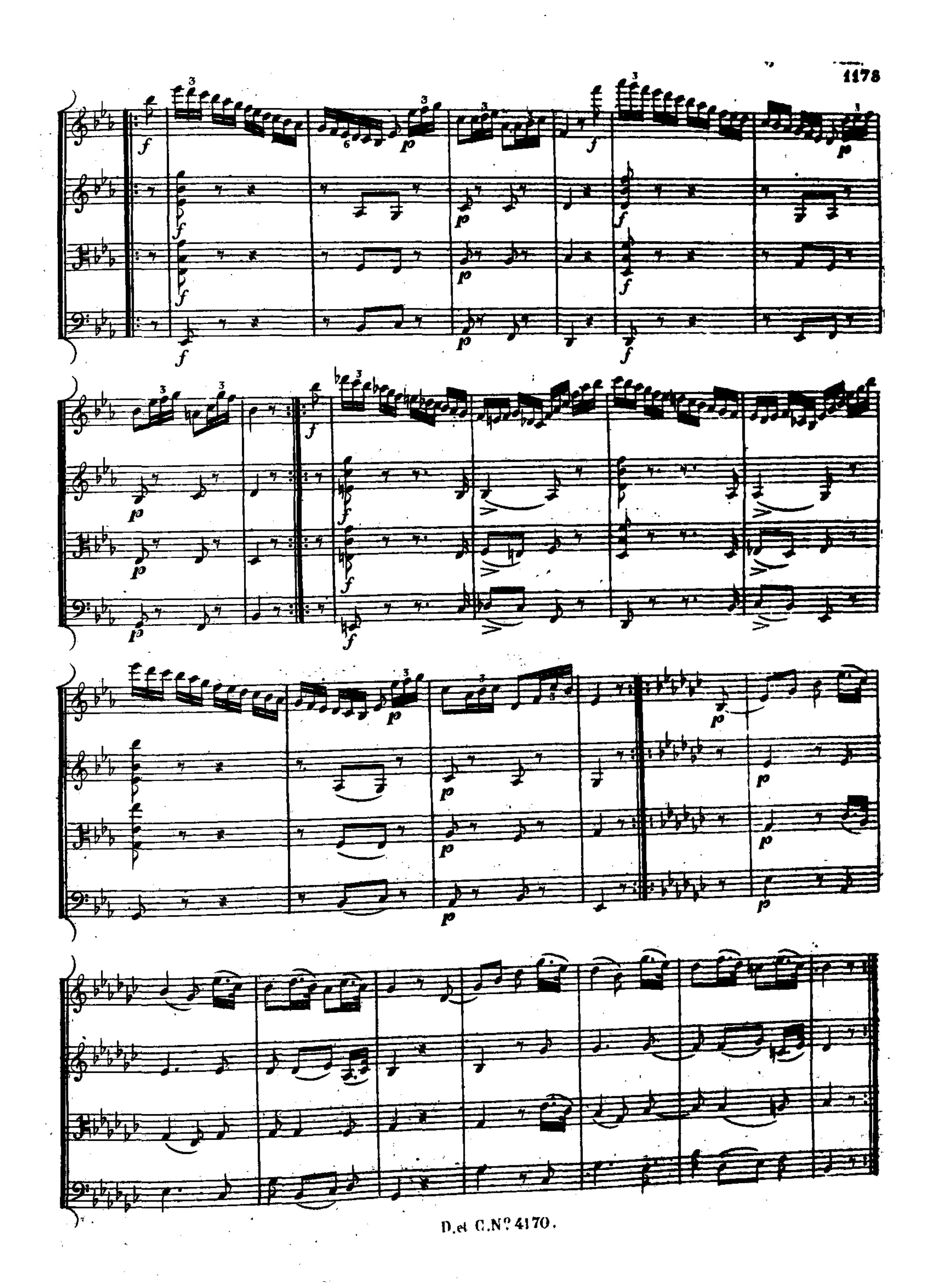
Wenn man sehr viele Variationen über ein einziges Thema machen will, so ist es nicht nöthig, dass alle in derselben Tonart bleiben. Angenommen, dass D dur die Haupttonart sey, so kann man eine Variation in A dur, eine andere in G dur, eine dritte in D moll, und eine vierte in H moll machen, und jeder derselben können eine oder zwei Variationen in D dur nachfolgen. Die Schwierigkeit ist, eine schickliche Veranlassung zu finden, so viele Variationen anzubringen. Um in der Variations-Form mit Glück zu arbeiten, muss man bei Zeiten lernen, interessante Motive zu erfinden, und eine harmonische und melodische Phrase auf alle möglichen Arten zu variren; dieses erreicht man überhaupt:
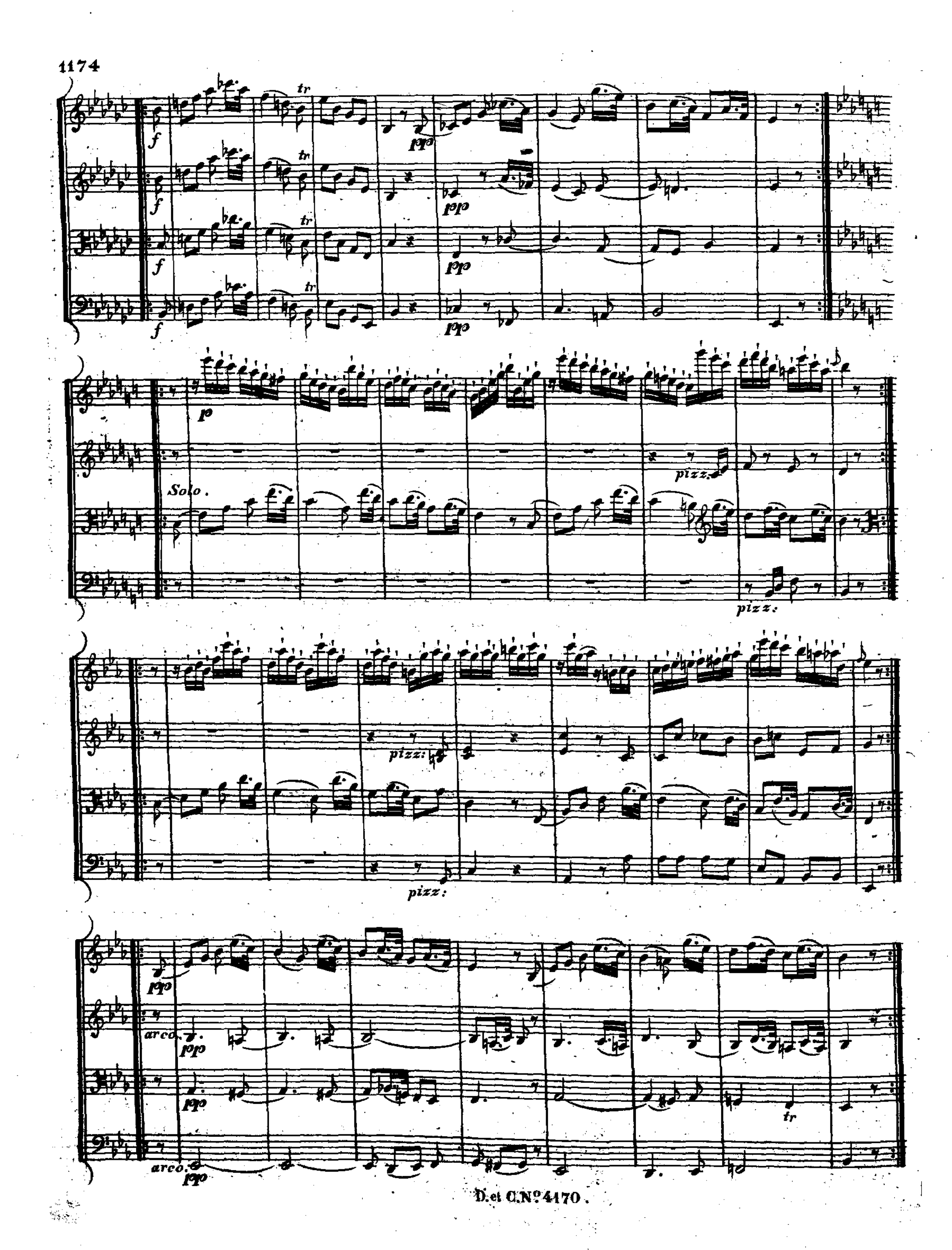
1tens Jndem man ein Motif verziert und verschönert, ohne seine Harmonie zu verändern;
2tens Jndem man die Begleitungsumrisse verändert, ohne an den Accorden noch an dem Gesang etwas zu berühren;
3tens Jndem man nur allein die Accorde umändert;
4tens Jndem man zu gleicher Zeit die Accorde und die Begleitungsumrisse varirt, ohne den Gesang zu verändern;
5tens Jndem man zu gleicher Zeit das Thema und die Begleitungsumrisse verändert, ohne die Accorde zu verändern;
6tens Jndem man zugleich den Gesang, die Begleitungsumrisse und die Accorde umändert.
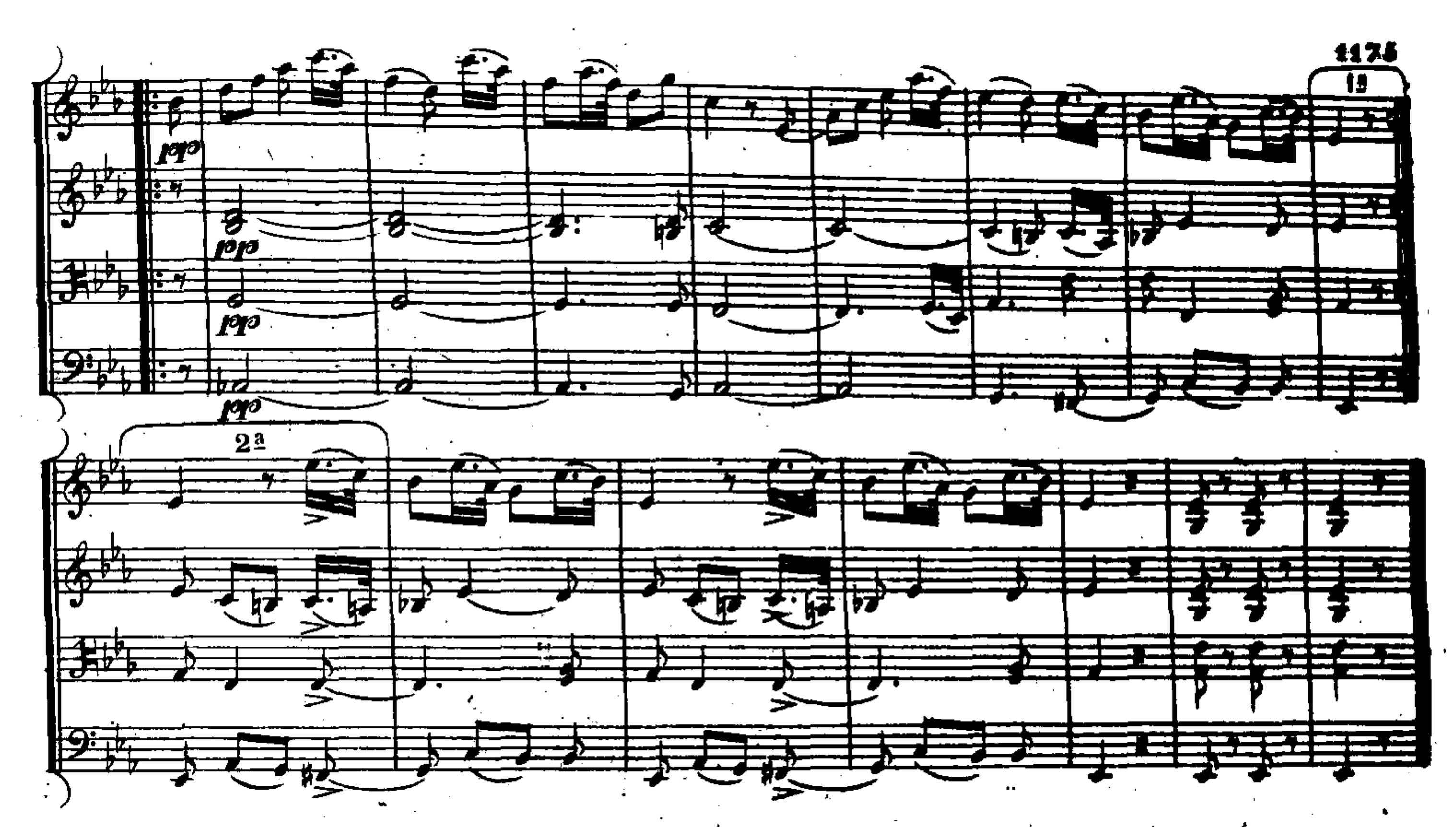
Da diese Form vorzüglich in langsamen Tonstücken angewendet wird, so hat man weder die Zeit, viele Variationen, noch die Gelegenheit, eine anziehende Entwicklung anzubringen. Man muss die Variationen nicht allzu sehr vervielfältigen, um nicht die Zuhörer zu langweilen, besonders wenn das Tempo noch langsamer als Andante seyn soll, und die Variationen Wiederhohlungen haben. Jn diesem Falle sind 4 oder 5 Variationen mit einer sehr kurzen Coda mehr als hinreichend. Hier ist ein Beispiel in dieser letzten Gattung, wo eine (rhythmische, und gleich dem Motif repetirte) Episode, anstatt einer zweiten Variation angebracht ist.



Adagio poco Andante. M: ♪ = 84.
1er Violon.
1te Violin.
2me Violon.
2te Violin.
Alto.
Viola.
Violoncelle.
Violoncello.


f
p
3
6


tr
f
ppp
Solo.
p
pizz:
arco.
D. et C. No 4170.



DE LA COUPE DU MENUET.

Ce qui caractérise le menuet, c'est la légèreté et l'ordonnance symétrique des idées, la vivacité du mouvement et la nature particulière de ses coupes.

La coupe du menuet est le plus souvent la petite coupe binaire (très abrégée) dont chacune se répète. On ajoute au menuet un TRIO,(*) également dans la petite coupe binaire à deux reprises, après quoi on reprend le menuet DA CAPO. Le trio est presque toujours dans un autre ton que le menuet. Quand le menuet est en RÉ majeur, le trio peut se faire en LA majeur, ou en SOL majeur, ou en SI mineur, ou en RÉ MINEUR. Quand le menuet est en RÉ mineur, le trio peut se faire en RÉ majeur, ou en FA majeur, ou en SOL mineur, ou en LA mineur.

On conçoit facilement, que dans un cadre aussi rétréci on ne peut pas employer un développement saillant. Aussi a-t-on essayé récemment, de varier la coupe du menuet, ce qui mérite une analyse particulière.

Des nos jours, les menuets ont un trio ou n'en ont pas.

Des menuets avec un, ou avec deux trios.

Première version.

Quand le menuet n'a qu'un seul trio, (comme cela se faisait ordinairement) les deux morceaux sont de

(*). Le trio est une espèce de second menuet, qui sert à faire désirer le retour du premier, et à prolonger le morceau qui, sans cela, serait trop court.

VON DER FORM DES MENUETTS, (oder SCHERZO'S.)

Das, was den Menuett charakterisirt, ist die Leichtigkeit und symmetrische Ordnung der Jdeen, die Lebhaftigkeit der Bewegung, und die eigenthümliche Natur seiner Formen.

Der Rahmen des Menuetts ist meistens der kleine zweitheilige (sehr abgekürzt,) wo jeder Theil wiederhohlt wird. Man fügt dem Menuett ein TRIO bei, (*) welches ebenfalls im kleinen zweitheiligen, sehr abgekürzten Rahmen gebildet wird, und nach welchem man den Menuett wieder DA CAPO ausführt. Das Trio ist fast immer in einer andern Tonart als der Menuett. Wenn der Menuett in D-DUR ist, so kann das Trio in A-DUR, oder in G-DUR, oder in H-MOLL, oder in D-MOLL seyn. Wenn der Menuett aus aus D-MOLL ist, so kann das TRIO in D-DUR, oder in F-DUR, oder in G-MOLL, oder in A-MOLL seyn.

Man wird einsehen, dass in einer so zusammengedrängten Form keine besonders anziehende Entwicklung angewendet werden kañ. Auch hat man neuerer Zeit versucht, die Form des Menuetts zu variren, was eine besondere Zergliederung verdient.

Heutzutage werden die Menuetts mit oder ohne Trio geschrieben.

Von den Menuetts mit einem oder mit zwei Trios.

Erste Art.

Wenn der Menuett nur ein Trio hat, (wie es gewöhnlich geschah,) so sind beide Stücke von sehr kurzer Ausdehnung;

(*) Das Trio ist eine Art von zweitem Menuett, welches die Wiederkehr des ersten wünschen macht, und dazu dient, das Stück zu verlängern, welches sonst zu kurz wäre.

fort peu d'étendue ; on les compose dans la petite coupe binaire ; le menuet et le trio ont chacun deux petites reprises : le tout se fait comme nous l'avons indiqué ci dessus. Après le trio on répète toujours le menuet. On peut tant soi peu développer les idées dans la seconde reprise du menuet et du trio.

Seconde version.

On fait le menuet et le trio, en reprenant le menuet da capo, comme dans la première version ; mais au lieu de terminer par le menuet, on revient pour la seconde fois au trio avec lequel on finit, soit sans changement, soit avec quelques légères modifications, suivies d'une petite Coda. Cette version ne peut avoir lieu que dans le cas où le menuet est en MINEUR (RÉ mineur p.e:) et le Trio en MAJEUR (RÉ majeur.)

Troisième version.

On fait le menuet et le trio comme dans les deux versions précédentes : mais en reprenant le menuet da capo ; on le change (en gardant les mêmes idées,) on le varie, on le développe un peu, et l'on y ajoute une Coda.

Quatrième version.

Le menuet peut avoir deux trios différens, chacun dans un autre ton. Voici le plan d'un menuet avec deux trios :

Menuet (en RÉ majeur ;) – premier trio ; – menuet da Capo sans reprises, ou bien le menuet accourci, c'est à dire en n'en faisant entendre qu'un fragment ; – deuxième trio ; – fragmens du menuet un peu développés ; on peut même y rappeler une ou deux phrases du premier trio, si on le juge à propos. Un petite Coda termine le tout.

Menuets qui n'ont point de Trio.

Première version.

On fait le menuet dans la coupe binaire accourcie (mais beaucoup moins que dans les versions précédentes.) avec une ou deux reprises ou sans reprises. Ainsi ou suivra à peu près le plan que voici :

Première partie, exposition des idées ; – seconde partie, développement (plus ou moins étendu) avec toutes les idées un peu saillantes contenues dans la première partie, Coda.

man schreibt sie in dem kleinen zweitheiligen Rahmen ; der Menuett hat, so wie sein Trio, jedes zwei kleine Repetitionen : das Ganze wird, wie oben angezeigt worden ist, gebildet. Nach dem Trio wird der Menuett stets wiederhohlt. Jn dem zweiten Theile des Menuetts, wie des Trio, kann man eine kleine Entwicklung der Jdeen anwenden.

Zweite Art.

Man macht den Menuett und das Trio, indem man, wie zuvor, den Menuett da capo wiederhohlt ; aber anstatt mit dem Menuett zu schliessen, kehrt man ein zweitesmal zum Trio zurück, mit welchem man, entweder unverändert, oder mit einigen leichten Veränderungen, und mit einer nachfolgenden kleinen Coda, endigt. Diese Art kann nur statt finden, wenn der Menuett in MOLL (z.B : D_MOLL) und das Trio in DUR (z.B : D_DUR) ist.

Dritte Art.

Man macht den Menuett, wie auf die zwei vorstehend angezeigten Arten : aber bei der da capo = Wiederhohlung des Menuetts wird derselbe (mit Beibehaltung seiner Jdeen) varirt, ein wenig entwickelt, und mit einer Coda versehen.

Vierte Art.

Der Menuett kann zwei verschiedene Trios haben, jedes in einer andern Tonart. Hier folgt der Plan eines solchen Menuetts :

Menuett (in D_DUR) ; erstes Trio ; – Menuett da Capo ohne Wiederhohlung, oder auch wohl abgekürzt, das heisst, dass man von demselben nur ein Fragment hören lässt ; – zweites Trio ; – einige etwas entwickelte Fragmente des Menuetts ; – man kann da, wenn man will, auch eine oder einige Phrasen des ersten Trio wieder in Erinnerung bringen. Eine kleine Coda zum Schluss.

Von den Menuetten, welche kein Trio haben.

Erste Art.

Man macht den Menuett in dem zweitheiligen Rahmen, abgekürzt, (aber weit weniger als in den früher angezeigten Arten.) mit einer oder zwei, oder auch ohne alle Wiederhohlungen. Demnach folgt man beiläufig dem folgenden Plane.

Erster Theil, Exposition der Jdeen ; – zweiter Theil, eine (mehr oder minder ausgedehnte) Entwicklung aller im ersten Theil enthaltenen anziehenden Jdeen ; Coda.

Seconde version.

On commence par inventer cinq ou six périodes différentes, bien phrasées et qui n'excedent pas huit à douze mesures. Chacune de ces périodes peut avoir une reprise; mais on peut les exécuter aussi sans reprises, ou bien n'en répéter qu'une partie. Il faut qu'elles se suivent et s'enchainent franchement. Deux ou trois d'entre elles doivent se trouver dans des tons différens. Cela étant fait, on poursuit le menuet en revenant toujours sur les mêmes idées, mais avec les changemens suivans:

On intervertit l'ordre (ou la succession) des idées.

On transpose telle ou telle période dans un autre ton (quand on le juge à propos;) on la développe tant soi peu; on met le chant dans une autre partie; ou l'on en change l'harmonie ou l'accompagnement, &c. &c.. Après tout ce travail on termine le menuet par une Coda.

Il faut en général que les idées d'un menuet soient légéres et bien rhythmées, n'importe la coupe que l'on choisisse: cette légèreté d'idées est le caractère prédominant d'un menuet.

Comme cette dernière coupe est la plus rare, et qu'elle se prête naturellement au développement, nous en donnerons ici un exemple analysé.

Zweite Art.

Man beginnt mit dem Erfinden von 5 oder 6 verschiedenen Perioden, welche, wohl phrasirt, 8 bis 12 Takte nicht überschreiten. Jede dieser Perioden kann eine Wiederhohlung haben; aber man kann sie auch ohne Wiederhohlungen vortragen, oder nur einige derselben repetiren. Sie müssen einander ungezwungen und wohlverbunden nachfolgen. Zwei oder drei derselben müssen sich in andern Tonarten befinden. Ist dieses geschehen, so verfolgt man den Menuet, indem man stets auf dieselben Jdeen, aber mit folgenden Veränderungen, zurückkehrt:

Man verkehrt die Ordnung (oder Nacheinanderfolge) der Jdeen;

Man transponirt die eine oder andere Jdee in eine andere Tonart (wenn man es thunlich findet;) man entwickelt sie ein wenig; man gibt den Gesang einer andern Stimme; oder man verändert die Harmonie oder das Accompagnement, &c. &c.. Nach allem diesem endet man mit einer Coda.

Die Jdeen eines Menuetts müssen überhaupt leicht und wohl rhythmisirt seyn, welchen Rahmen man auch wähle: die Leichtigkeit der Jdeen ist der vorherrschende Charakter eines Menuetts (oder Scherzo's.)

Da diese letzte Form die seltenste ist, und sich so ungezwungen der Entwicklung fügt, so werden wir hier ein zergliedertes Beispiel derselben geben:

MENUET, POUR CINQ INSTRUMENS À VENT. / MENUETT FÜR FÜNF BLASINSTRUMENTE.

All.o vivo. 𝅗𝅥. = 92.

Flûte. / Flöte.

Haut-Bois. / Oboe.
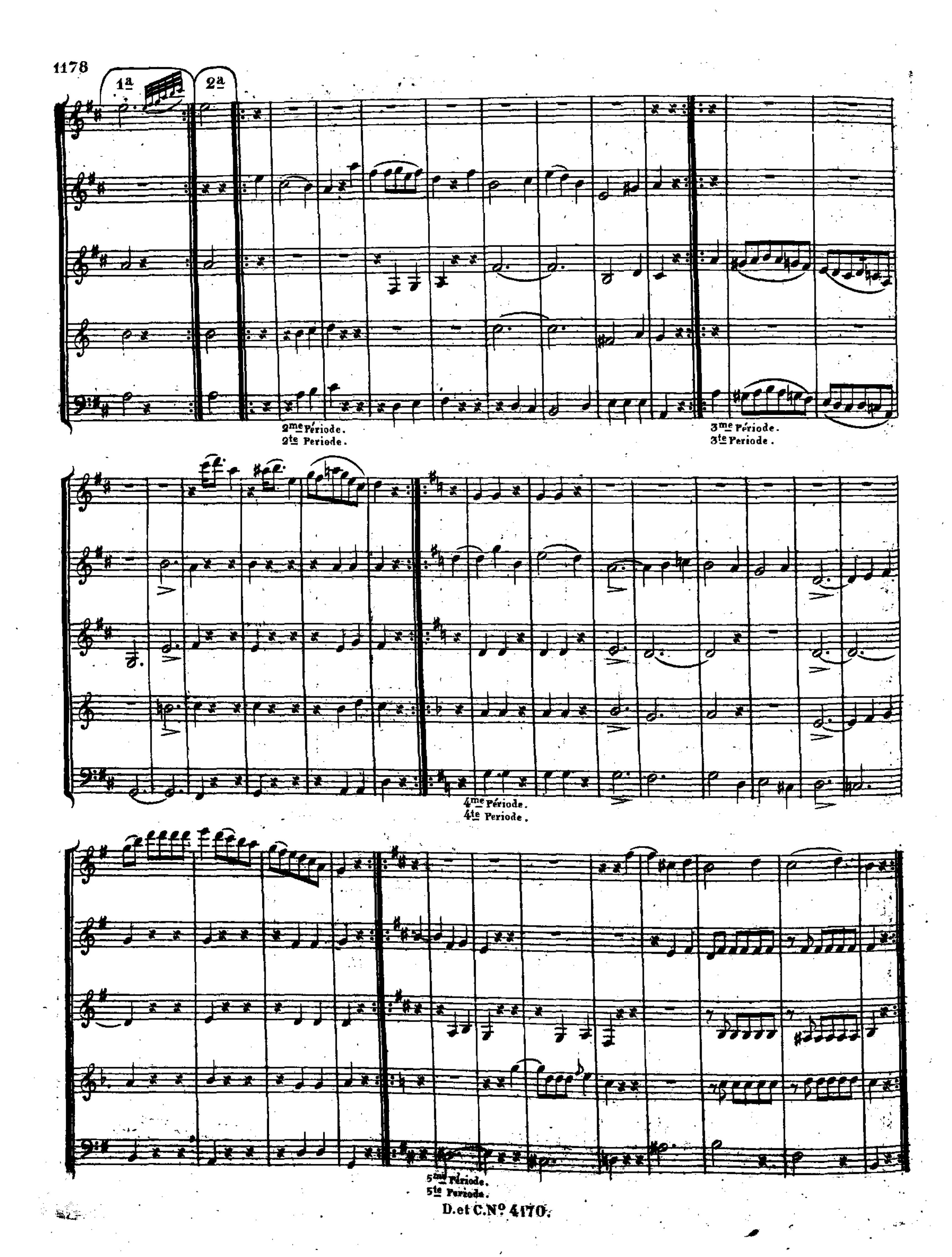
Clarinette en Ut. / Clarinett in C.
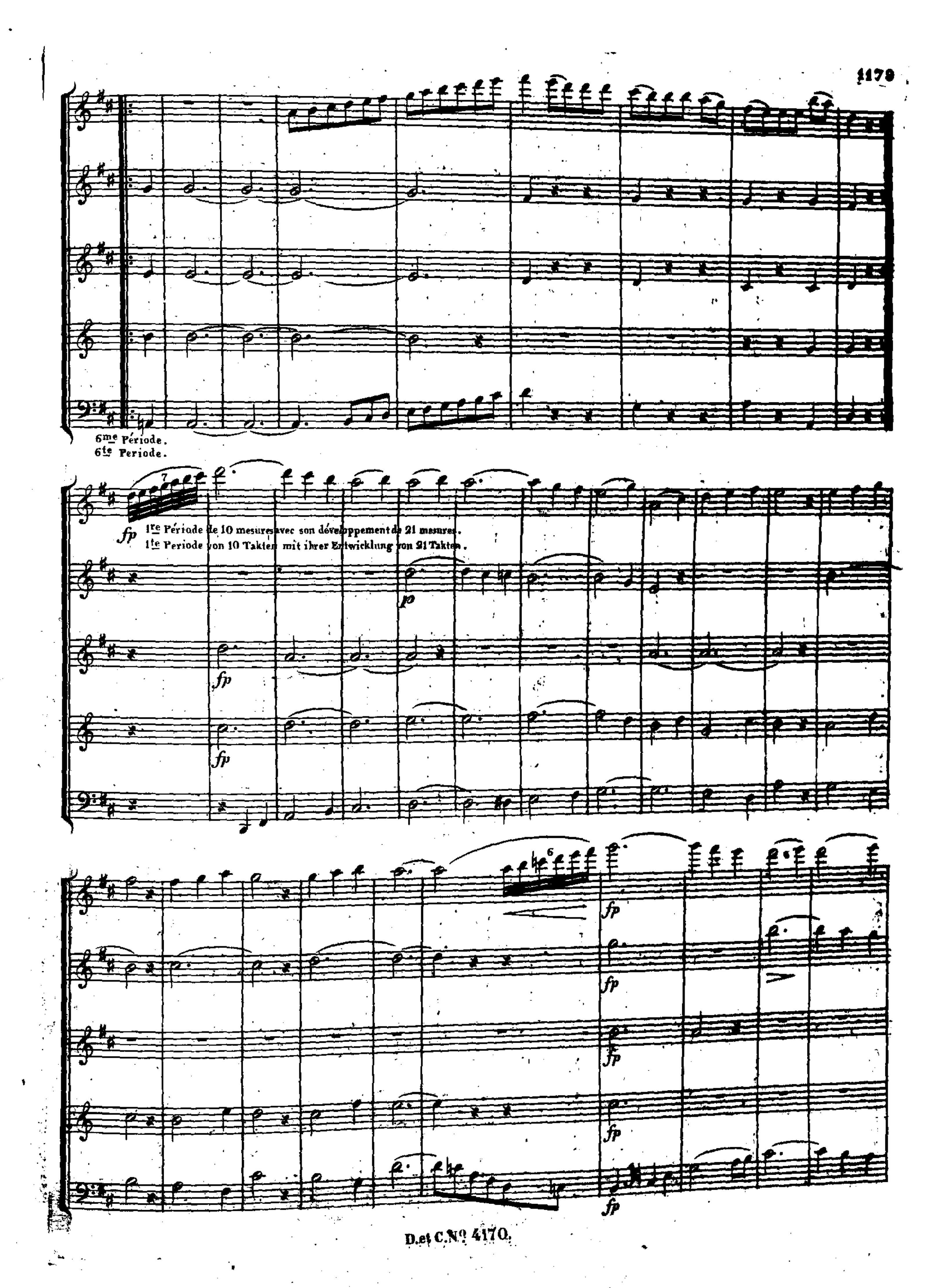
Cor en Ré. / Horn in D.

Basson. / Fagott.

fp

1.re Période. / 1.te Periode.


1a
2a
2me Période.
2te Periode.
3me Période.
3te Periode.
4me Période.
4te Periode.
5me Période.
5te Periode.


6me Période.
6te Periode.
1re Période de 10 mesures avec son développement de 21 mesures.
1te Periode von 10 Takten mit ihrer Entwicklung von 21 Takten.
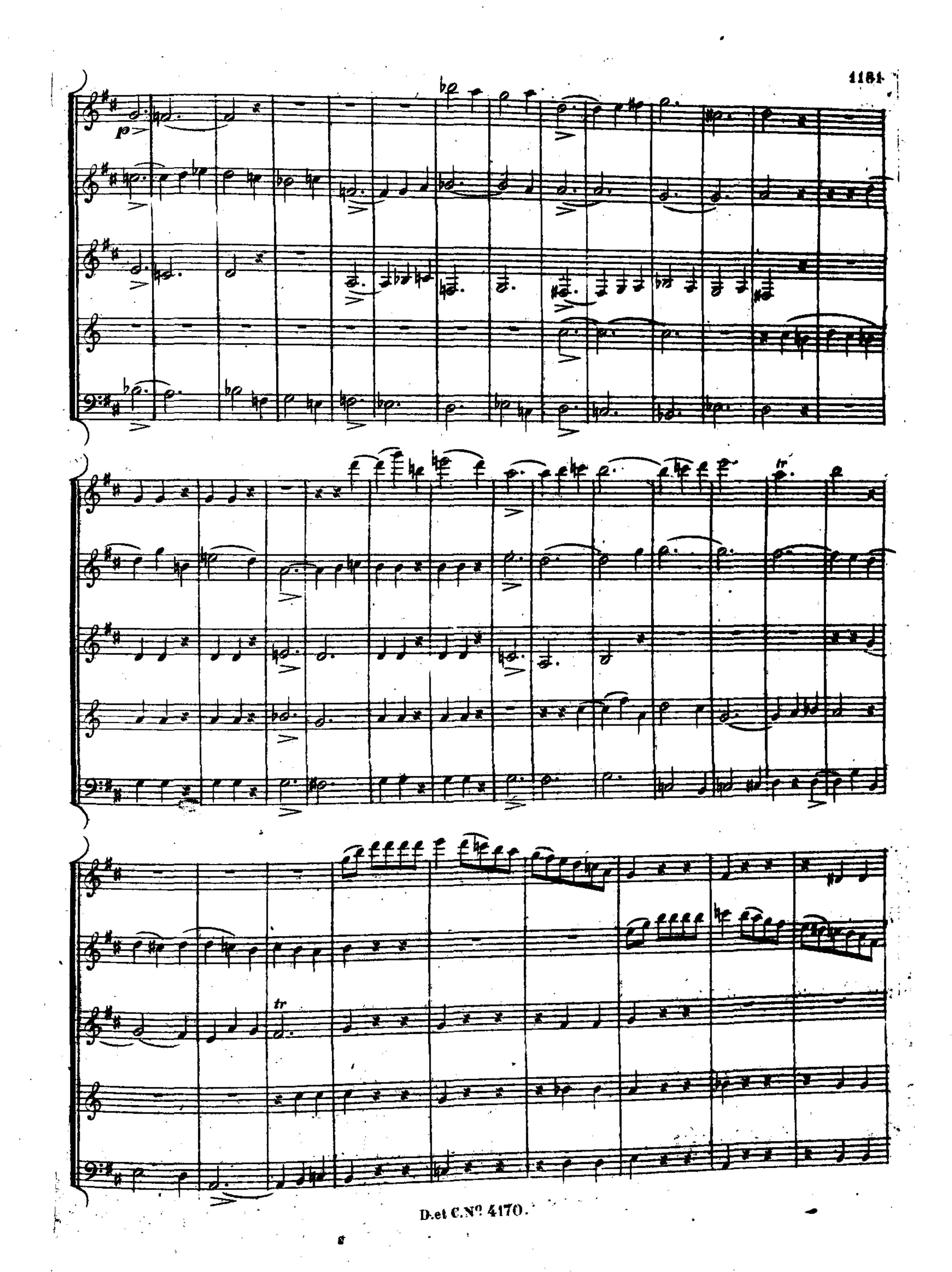
2me Période avec son développement.
2te Periode mit ihrer Entwicklung.

tr

ff
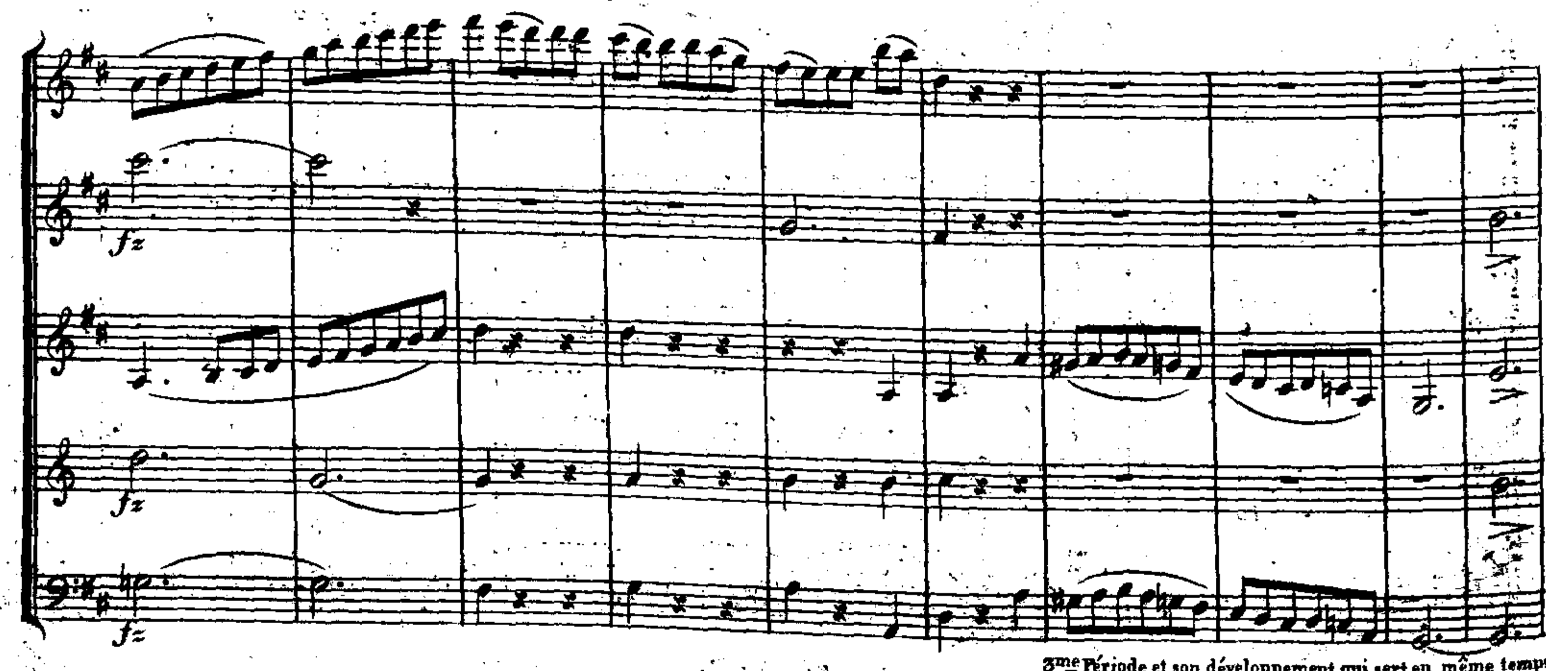
p

4me Période avec son développem:
4te Periode mit ihrer Entwicklung.
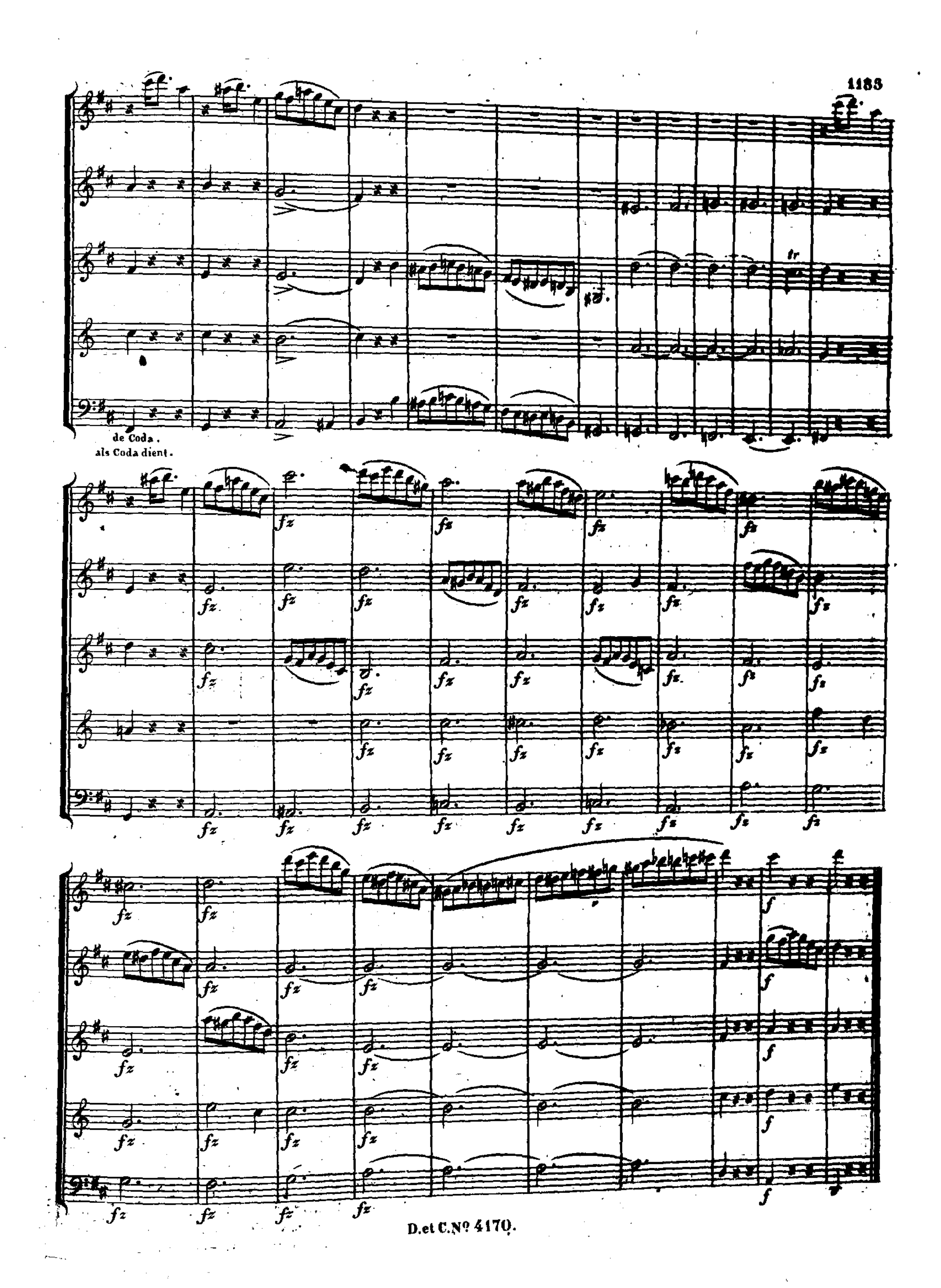

p
tr
tr

5me Période accourcie et légerement variée.
5te Periode, abgekürzt und leicht varirt.

6me Période tant soit peu développée.
6te Periode ein wenig entwickelt.



3me Période et son développement qui sert en même temps
3te Periode und ihre Entwicklung, welche zugleich


de Coda.
als Coda dient.
fz
f

Les six périodes primitives de ce morceau contiennent 54 mesures sans les reprises. Le morceau tout entier en a 211, sans compter les six premières reprises. Ainsi, le développement en est de 157 mesures, c'est à dire qu'il surpasse les deux tiers du morceau.

Les productions les plus importantes, sous le rapport du développement, appartiennent spécialement à la musique instrumentale. On sait que les quatuors, les quintetti, les symphonies &c. se composent de quatre morceaux, qui sont: ALLEGRO, ou premier morceau, (*) ANDANTE ou ADAGIO, second morceau; MENUET, troisième morceau, et FINAL ou RONDEAU, quatrième morceau. _ La coupe du premier Allegro est toujours la GRANDE COUPE BINAIRE. _ La coupe du second morceau (de l'andante ou adagio) est ou BINAIRE (mais accourcie) ou TERNAIRE, ou LIBRE, ou coupe des VARIATIONS. Nous venons d'indiquer les différentes coupes du menuet. La coupe du finale est, ou BINAIRE (presque toujours sans reprise) ou TERNAIRE, ou COUPE DU RONDEAU.

Quant à la musique vocale, on n'a pas encore trouvé le moyen de la rendre intéressante par des développemens saillans: elle est encore sous ce rapport bien en arrière de la musique instrumentale, dans laquelle nous possedons tant de chef d'oeuvres. Cependant on peut développer ses idées (jusqu'à un certain point) dans les MORCEAUX D'ENSEMBLE, dans les CHOEURS et surtout dans les GRANDS FINALES D'OPÉRA. Pour réussir dans ce genre de développement, le compositeur doit être maitre des ressources de son art, et doit choisir des situations et des paroles convenables. Il résulte de tout ce que nous avons dit sur les travaux avec les différens contrepoints (partie 6ième), sur la matière fuguée (partie 8ième), et sur l'art de tirer parti de ses propres idées (partie 10ème), que l'on peut développer ses idées:

1° Au moyen des contrepoints;
2° Par la matière fuguee;
3° Par les différens moyens indiqués dans cette 10ème partie, et
4° En employant plus ou moins dans un même morceau les deux ou trois ressources précédentes.

Les moyens indiqués dans ce dernier partie pour développer ses idées avec effet, ont un très grand avantage sur les contrepoints et la matière fuguée; ces derniers moyens peuvent paraitre souvent déplacés, trop sévères et arides; selon le caractère du morceau et la nature des idées.

(*) Souvent précédé (ainsi que l'ouverture) par une introduction dont nous parlerons après cet article.

Die ersten sechs Perioden dieses Tonstückes enthalten 54 Takte ohne die Wiederhohlungen. Das ganze Stück enthält 211 Takte, ohne die 6 ersten Wiederhohlungen zu rechnen. Demnach enthält die Entwicklung desselben 157 Takte, das heisst, mehr als zwei Drittel des ganzen Stückes.

Die wichtigsten Musikwerke in Hinsicht auf die Entwicklung gehören vorzüglich der Instrumentalmusik an. Man weiss, dass die Quartetten, Quintetten, Sonaten, Sinfonien, &c. aus vier Stücken (oder Sätzen) bestehen, welche sind: ALLEGRO, oder erstes Stück; (*) ANDANTE oder ADAGIO, zweites Stück; MENUETT, drittes Stück; und FINALE oder RONDO, 4tes Stück. _ Der Rahmen des ersten Allegro ist stets der GROSSE ZWEITHEILIGE. _ Der Rahmen des zweiten Stückes (des Andante oder Adagio) ist entweder ZWEITHEILIG (jedoch abgekürzt) oder DREITHEILIG. oder FREI, oder die VARIATIONSFORM. Wir haben so eben die verschiedenen Rahmen des Menuetts angezeigt. Der Rahmen des Finale ist entweder ZWEITHEILIG (fast immer ohne Repetitionen) oder DREITHEILIG, oder die RONDO_FORM.

Was die Vocalmusik betrifft, so hat man noch nicht das Mittel gefunden, sie durch geistreiche Entwicklungen anziehend zu machen: sie steht in dieser Hinsicht sehr weit hinter der Instrumentalmusik zurück, in welcher wir so viele Meisterstücke besitzen. Indessen kann man (bis auf einen gewissen Punkt) seine Ideen entwickeln: in den ENSEMBLE-STÜCKEN, in den CHÖREN und besonders in den OPERN_FINALE'S. Um in dieser Art von Entwicklung mit Glück zu arbeiten, muss der Tonsetzer die Hülfsmittel seiner Kunst kennen und ihrer Meister seyn, so wie er die schicklichen Gelegenheiten der Situationen und Worte wohl zu wählen verstehen muss. Dieses erreicht man nur durch Befolgung alles dessen, was wir über die Ausarbeitungen in den verschiedenen Contrapunkten (im sechsten Theil dieses Werkes), über den Fugenstoff (im 8ten Theil) und über die Kunst, seine eigenen Ideen allseitig zu benutzen, (im 10ten Theil) gesagt haben, folglich also:

1tens Durch die Hülfsmittel der Contrapunkte;
2tens Durch den Fugenstoff und dessen Entwicklung;
3tens Durch die verschiedenen, in diesem 10ten Theile angezeigten Hilfsmittel; und
4tens endlich indem man in einem und demselben Tonstücke die 2 oder 3 eben angegebenen Mittel vereint anwendet.

Die, in diesem gegenwärtigen Theile angezeigten Mittel, um seine Ideen mit Wirkung zu entwickeln, haben einen sehr grossen Vorzug vor den Contrapunkten und dem Fugenstoff; denn diese letzten Mittel können oft unschicklich, allzu ernst und zu trocken erscheinen, wenn der Charakter des Tonstückes und die Natur der Ideen ihnen nicht anpassend sind.

(*) Welchem oft eine Introduction (gleich einer Ouverture) vorangeht, von der wir sogleich nach diesem Artikel sprechen werden.

VI.

DE L'INTRODUCTION ET DU PRÉLUDE.

DE L'INTRODUCTION.

L'ouverture, ainsi que le morceau initial d'une symphonie, d'un quatuor &c... sont fort souvent précédés d'une INTRODUCTION. Cette introduction est une espèce d'annonce ou d'avertissement aux auditeurs, pour les préparer à écouter le morceau suivant avec le moins de distraction possible. Elle a en même temps pour but de donner plus de solemnité au début: c'est par cette raison qu'il est à conseiller de faire une introduction à des morceaux initials qui sont d'un caractère un peu léger, et qui, sans cette précaution, feraient moins d'impression: mais, quand ces morceaux sont d'un caractère large, imposant, ou qu'ils débutent par un FORTE éclatant, l'introduction n'est pas nécessaire.

L'introduction est presque toujours d'un mouvement lent. Elle ne consiste par fois que dans quelques accords plaqués, dont le dernier est l'accord parfait de la dominante, ou celui de septième dominante. Mais il y a des introductions qui ont de 30 à 40 mesures et plus. Dans ce cas, ce sont des productions d'un caractère vague et indéterminé, de pures FANTAISIES, des espèces de CAPRICES, qui ne suivent aucun plan régulier. Dans les unes on poursuit une ou deux idées en les developpant plus ou moins; dans les autres, les idées se succèdent sans que l'on s'arrete sur aucune; il semble que l'on s'égare, ou que l'on cherche vaguement la route pour arriver au morceau suivant.

Quand le ton du morceau initial est RÉ MAJEUR, l'introduction doit être en RÉ MAJEUR ou en RÉ MINEUR, c'est à dire que l'un et l'autre doivent avoir LA MÊME TONIQUE. Quand ce morceau est en RÉ MINEUR, l'introduction est également en RÉ MINEUR, rarement en RÉ majeur; dans ce dernier cas elle doit être d'une certaine longueur.

Une introduction trop prolongée est toujours vicieuse, par ce qu'elle fatigue les auditeurs en faisant trop attendre le morceau suivant, au lieu de les disposer à en recevoir l'impression d'une manière plus vive.

Sous le rapport des modulations, il n'y a rien à dire, si non, que l'on en fait dans le courant d'une introduction plus ou moins; qu'elles sont plus ou moins hardies, selon l'étendue de l'introduction et la nature de ses idées, selon enfin le génie, le sentiment ou le caprice du compositeur. Mais, toutes les introductions s'arretent sur la DOMINANTE du ton dans lequel le morceau suivant est conçu.

VI.

VON DER JNTRODUCTION UND DEM PRÄLUDIUM, (oder VORSPIEL. EINLEITUNG.)

VON DER JNTRODUCTION.

Die Ouverture, so wie der erste Satz einer Sinfonie, eines Quartetts, einer Sonate, &c... haben oft eine JNTRODUCTION (Einleitung), welche ihnen vorangeht. Diese Jntroduction ist eine Art von vorbereitender Ankündigung für die Zuhörer, um sie auf das aufmerksame Zuhören des nachzufolgenden Stückes anzuspornen. Sie hat zugleich den Zweck, dem Anfang mehr Würde zu geben: aus diesem Grunde ist es auch zu rathen, den Anfangssätzen von einem etwas leichten Charakter eine solche Einleitung vorangehen zu lassen, weil sie sonst ohne diese Vorsicht weniger Eindruck machen würden: aber wenn diese ersten Sätze einen grossen imponirenden Charakter haben, oder mit einem glänzenden FORTE beginnen, so ist die Jntroduction nicht nothwendig.

Die Jntroduction wird fast immer in einem langsamen Tempo gesetzt. Oft besteht sie nur aus einigen festen Accorden, von welchen der letzte der vollkommene Dreiklang auf der Dominante, oder auch der Dominanten - Sept - Accord ist. Aber es gibt Jntroductionen, welche aus 30, 40, und mehr Takten bestehen. Jn diesem Falle sind es Sätze von einem ungewissen und unentschiedenem Charakter, wahre FANTASIEN oder CAPRICEN, welche keinen regelmässigen Plan verfolgen. Jn der einen verfolgt man eine oder zwei Jdeen, indem man sie mehr oder minder entwickelt; in den andern folgen die Jdeen einander nach, ohne dass man auf irgend einer verweilt, es scheint, als ob man sich verirre, als ob man ungewiss, den Weg suche, um zum nachfolgenden Tonstücke zu gelangen.

Wenn die Grundtonart des Musikstückes D-DUR ist, so muss die Jntroduction in D-DUR oder in D MOLL seyn, das heisst, beide müssen DIE NÄHMLICHE TONICA haben. Wenn das Stück in D-MOLL gesetzt ist, so muss die Jntroduction gleichfalls in D-MOLL seyn, selten in D-DUR; im letzten Falle müsste sie eine gewisse Länge haben.

Eine allzu lang ausgedehnte Jntroduction ist immer fehlerhaft, weil sie die Zuhörer durch zu langes Erwarten des eigentlichen Tonstückes ermüdet, anstatt sie empfänglich zu machen, dasselbe mit gesteigertem Eindruck aufzufassen.

Jn Bezug auf die Modulationen gibt es da nichts zu sagen, ausgenommen, dass man im Laufe der Jntroduction derselben mehr oder minder anbringt; dass sie, je nach der Ausdehnung und der Beschaffenheit der Jdeen der Jntroduction, endlich je nach dem Genie, Gefühl, oder der Laune des Tonsetzers, mehr oder minder kühn seyn können. Aber alle Jntroductionen endigen auf der DOMINANTE der Tonart, in welcher das nachfolgende Tonstück gesetzt ist.

DU PRÉLUDE.

Le PRÉLUDE est consacré uniquement au développement d'un trait de chant, ou d'une courte phrase mélodique. Pour le faire, on choisit d'abord un groupe de notes, formant un sens qui ait suffisamment d'intérêt, afin que sa reproduction continue ne devienne pas fatigante. Il faut aussi que le trait soit composé de manière à pouvoir être accompagné par toute sorte d'accords. On le promène dans toutes les parties, en modulant fort souvent : on peut aussi le répercuter constamment dans une seule partie, ce qui cependant ne vaudrait rien dans un prélude fait pour l'orchestre. Pour créer cette production, il n'y a ni plan à tracer, ni coupe régulière à observer. On termine dans le ton par lequel on a commencé, sans que la matière soit divisée en phrases et en périodes symétriques.

Jusqu'à nos jours, on n'a fait des préludes que pour l'orgue ou pour le Piano forté seuls. SÉBASTIEN BACH nous a laissé de beaux modèles dans ce genre. On pourrait employer cette sorte de production avec avantage 1º en accompagnant le PLAIN-CHANT, exécuté à l'unisson par un choeur; dans ce cas, le prélude se fera pour l'orgue ou pour l'orchestre; 2º en accompagnant un AIR DÉCLAMÉ, ou un CHOEUR, lorsque la situation théatrale le permet, ce qui arrive fréquemment; dans ce second cas, le prélude se fera pour l'orchestre, en choisissant le trait de chant à développer de manière à ce qu'il exprime plus ou moins ce qui ce passe sur la scène, ou dans l'âme des acteurs.

Un prélude ne doit pas être long : 30 à 50 mesures suffisent, suivant leur mouvement et leur longueur. Certes, il faut avoir du talent pour rendre intéressant un morceau qui n'est composé que de la repercussion continue d'une seule phrase, 30 ou 50 fois reproduite.

Le trait de chant répercuté peut éprouver de temps en temps une légère altération, pourvu qu'elle se fasse de manière à ce que l'on y reconnaisse le *dessin primitif*. Il est même permis de remplacer passagèrement ce dernier par un autre, pourvu qu'il soit du même caractère, ce que l'on obtient en lui donnant la même quantité et les mêmes valeurs de notes. Ces sortes de changemens, employés avec discrétion, sont non seulement avantageux, mais quelquefois nécessaires, selon les modulations et les accords que l'on veut choisir.

Comme il n'existe pas d'exemple d'un véritable prélude conçu pour l'orchestre, accompagnant la voix, nous en donnerons ici le modèle suivant, où la partie vocale n'est indiquée que par des notes qui supposent des paroles analogues à une situation théatrale et calme.

VOM PRÄLUDIUM.

Das PRÄLUDIUM (Vorspiel) besteht einzig aus der Entwicklung eines Gesangszuges, oder einer kurzen melodischen Phrase. Um es zu componiren, wählt man anfangs eine Noten-Gruppe, welche einen hinreichend interessanten Sinn bildet, damit dessen öftere ununterbrochene Wiederhohlung nicht ermüdend werde. Auch muss diese Gesangsphrase in der Art erfunden seyn, dass sie von allen Gattungen von Accorden begleitet werden könne. Man führt sie durch alle Stimmen, indem man sehr häufig modulirt : man kann sie auch beständig in einer einzigen Stimme wiederhohlen, was jedoch für ein, vom Orchester auszuführendes Präludium nicht taugen würde. Bei der Erfindung eines solchen Tonstückes gibt es weder einen Plan zu entwerfen, noch einen regelmässigen Rahmen zu beobachten. Man hört in der Tonart auf, in welcher man anfing, ohne dass der Stoff in Phrasen oder symmetrische Perioden abgetheilt wird.

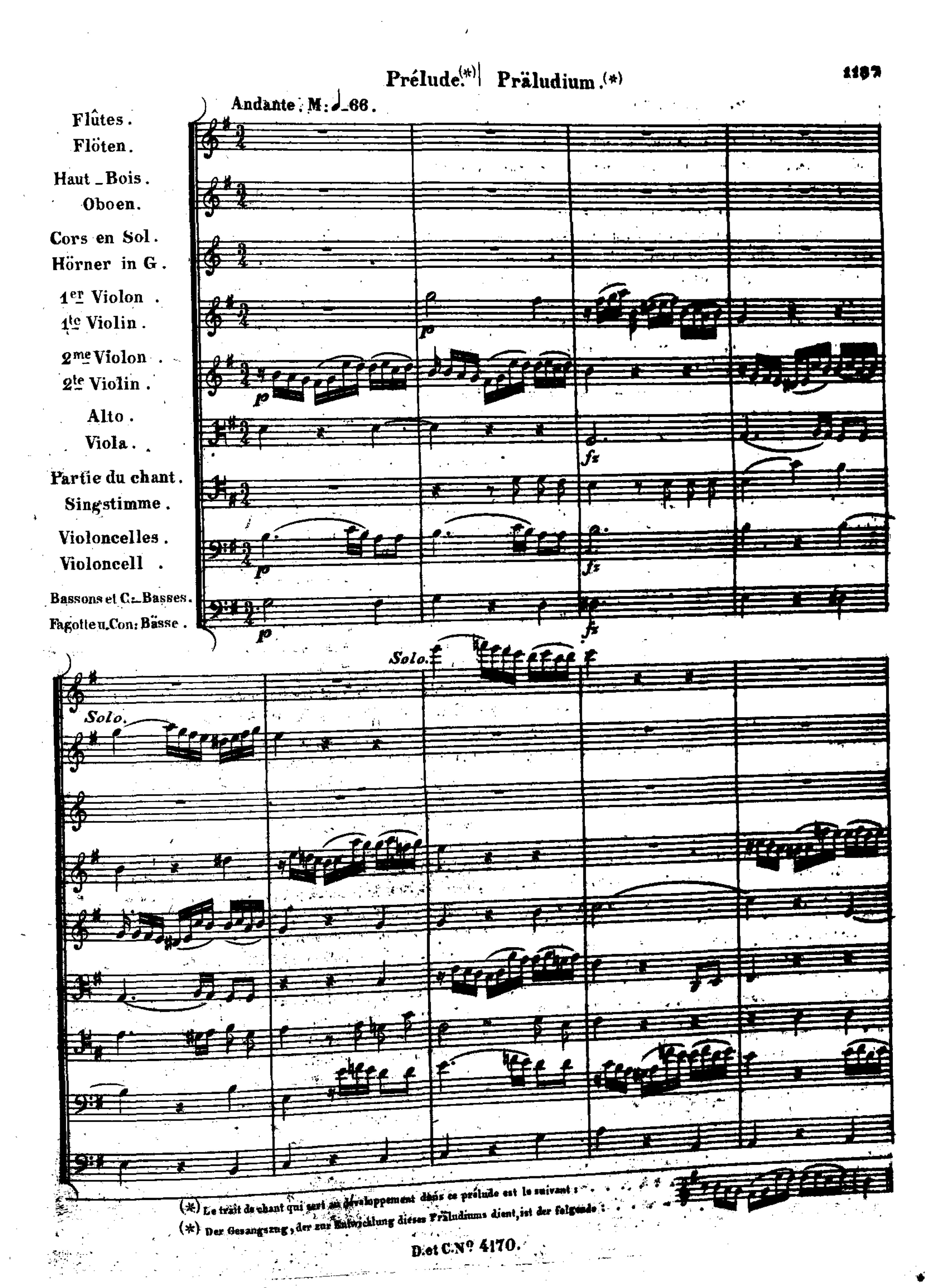
Bis jetzt hat man nur für die Orgel oder das Pianoforte Präludien geschrieben. SEB. BACH hat uns in dieser Gattung schöne Muster hinterlassen. (Man sehe hierüber sein *wohltemperirtes Clavier* und seine kleineren Claviercompositionen.) Man könnte diese Gattung Tonwerke vortheilhaft anwenden: 1tens indem man damit einen, im Unison vom Chor ausgeführten CHORAL, (und zwar entweder auf der Orgel, oder mit dem Orchester) begleitete; 2tens indem man sie zur Begleitung einer DEKLAMIRTEN ARIE oder eines DRAMATISCHEN CHORS benützte, wenn die theatralische Situation solches zulässt, (was häufig der Fall ist); in dieser zweiten Anwendungsart wäre das Präludium für das Orchester zu setzen, wobei die zu entwickelnde Gesangsphrase so gewählt werden müsste, dass sie mehr oder minder das ausdrückte, was auf der Scene, oder im Gemüth des Sängers vorgeht.

Ein Präludium darf nicht lang seyn: 30 bis 50 Takte reichen hin, je nachdem die Taktart und die Bewegung ist. Gewiss bedarf es des Talents, um ein Tonstück interessant zu machen, das nur aus der Wiederhohlung einer einzigen, 30- bis 50-mal wiedergegebenen Phrase besteht.

Diese wiederhohlte Gesangsphrase kann bisweilen eine leichte Veränderung erleiden, vorausgesetzt, dass diese auf eine Art geschieht, dass man stets darin den *ursprünglichen Gedanken* erkennt. Es ist sogar erlaubt, dieselbe vorübergehend durch eine andere zu ersetzen, wenn sie nur denselben Charakter hat, was man dadurch erlangt, dass man ihr dieselbe Anzahl von Noten und denselben Notenwerth gibt. Diese Art von mässig angewendeten Veränderungen ist nicht nur vortheilhaft, sondern manchmal nothwendig, wenn die gewählten Accorde und Modulationen es erheischen.
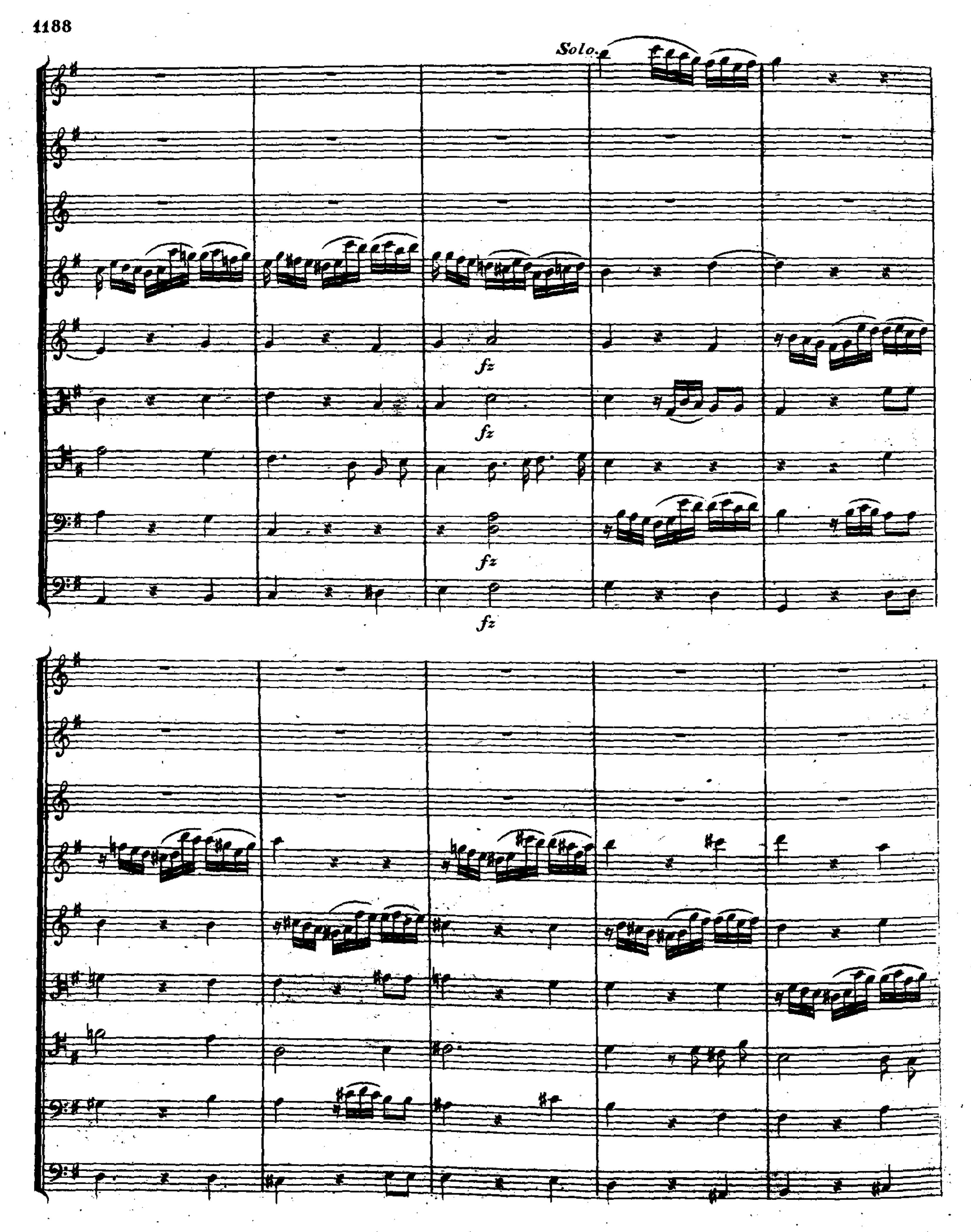
Da es noch gar kein Beispiel eines wirklichen, für das Orchester componirten, eine Singstimme begleitenden Präludiums gibt, so wollen wir hier folgendes Muster aufstellen, wo die Gesangstime nur durch diejenigen Noten angezeigt ist, welche auf Worte passen würden, die eine ruhige theatralische Situation ausdrücken.
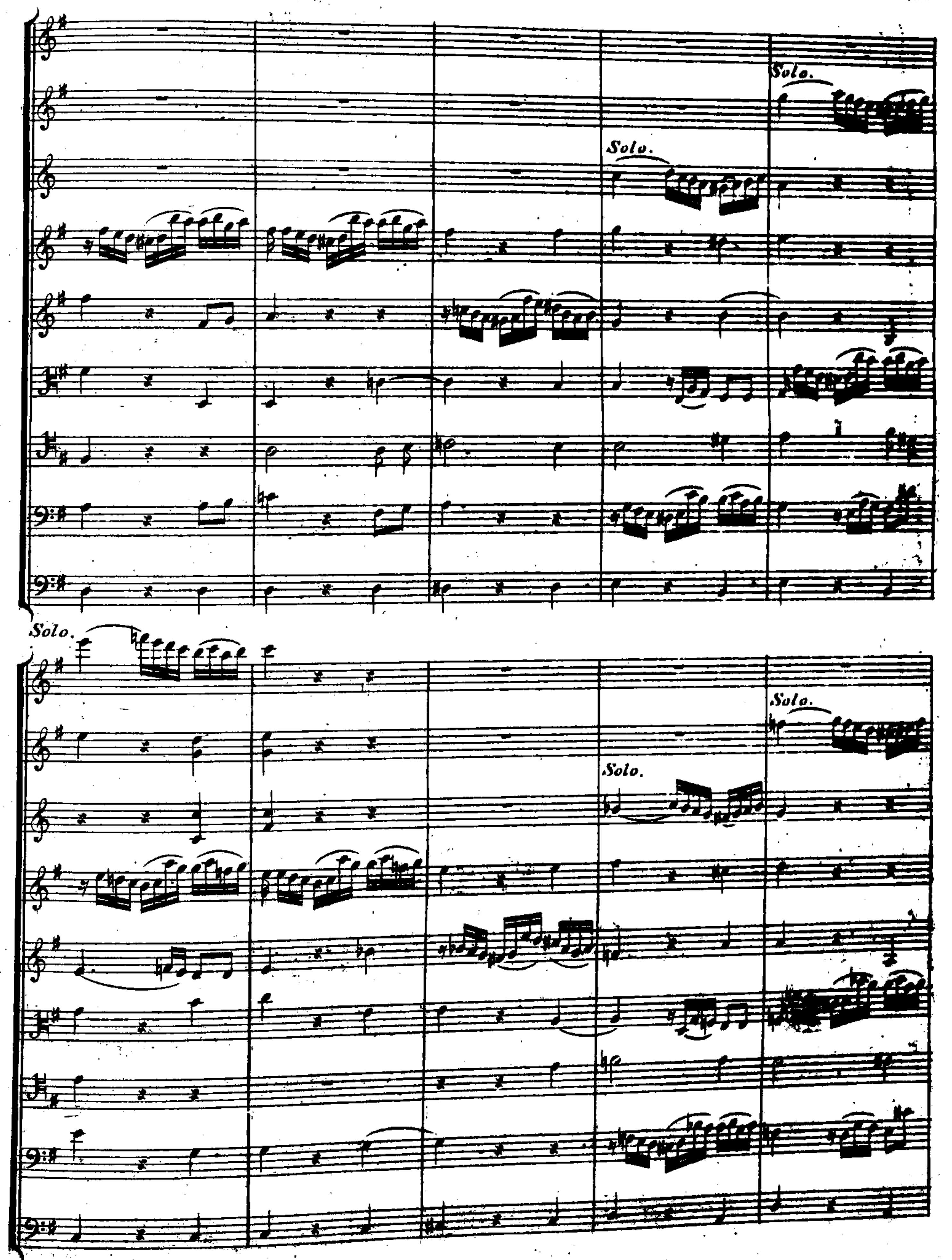
Prélude.(*) | Präludium.(*)
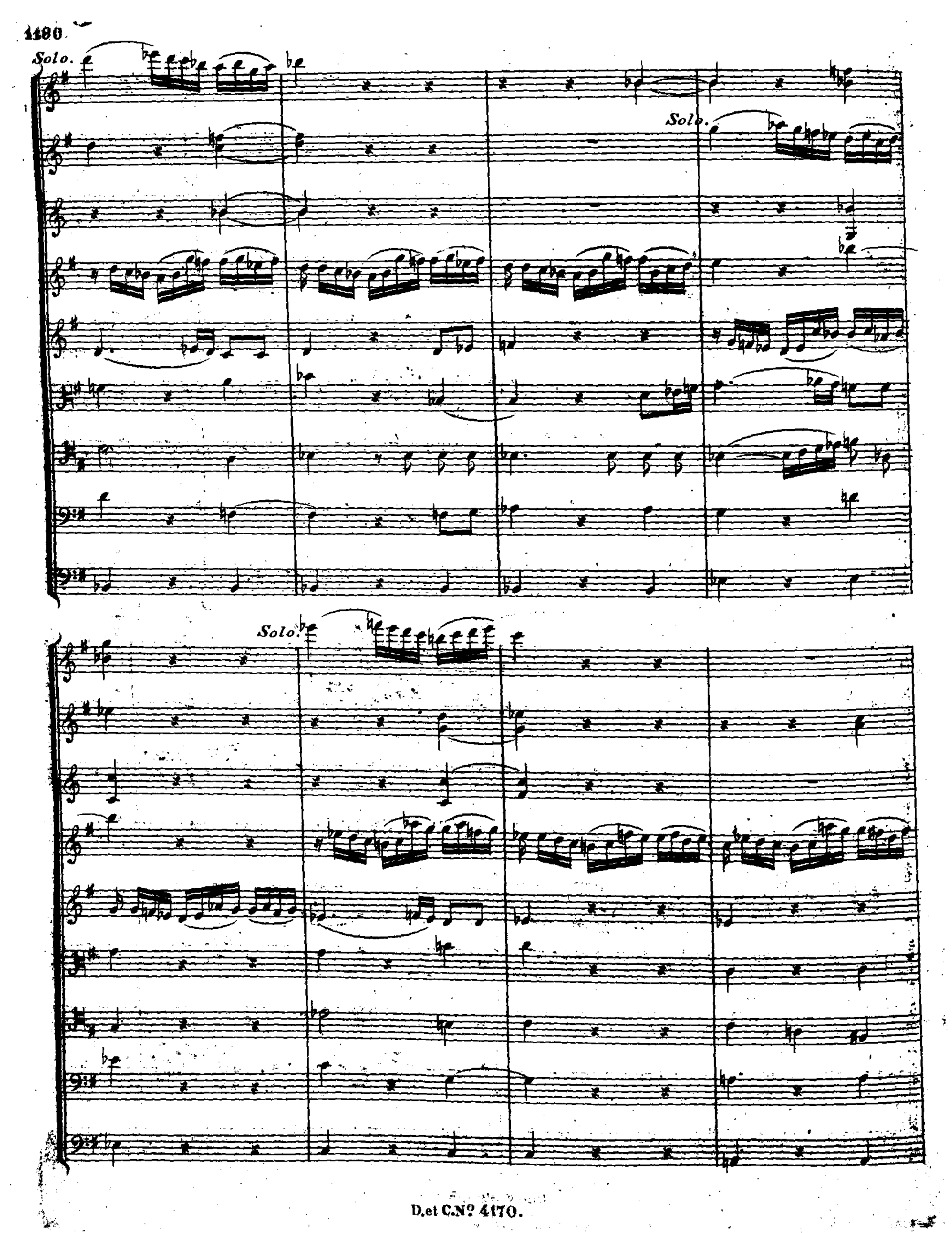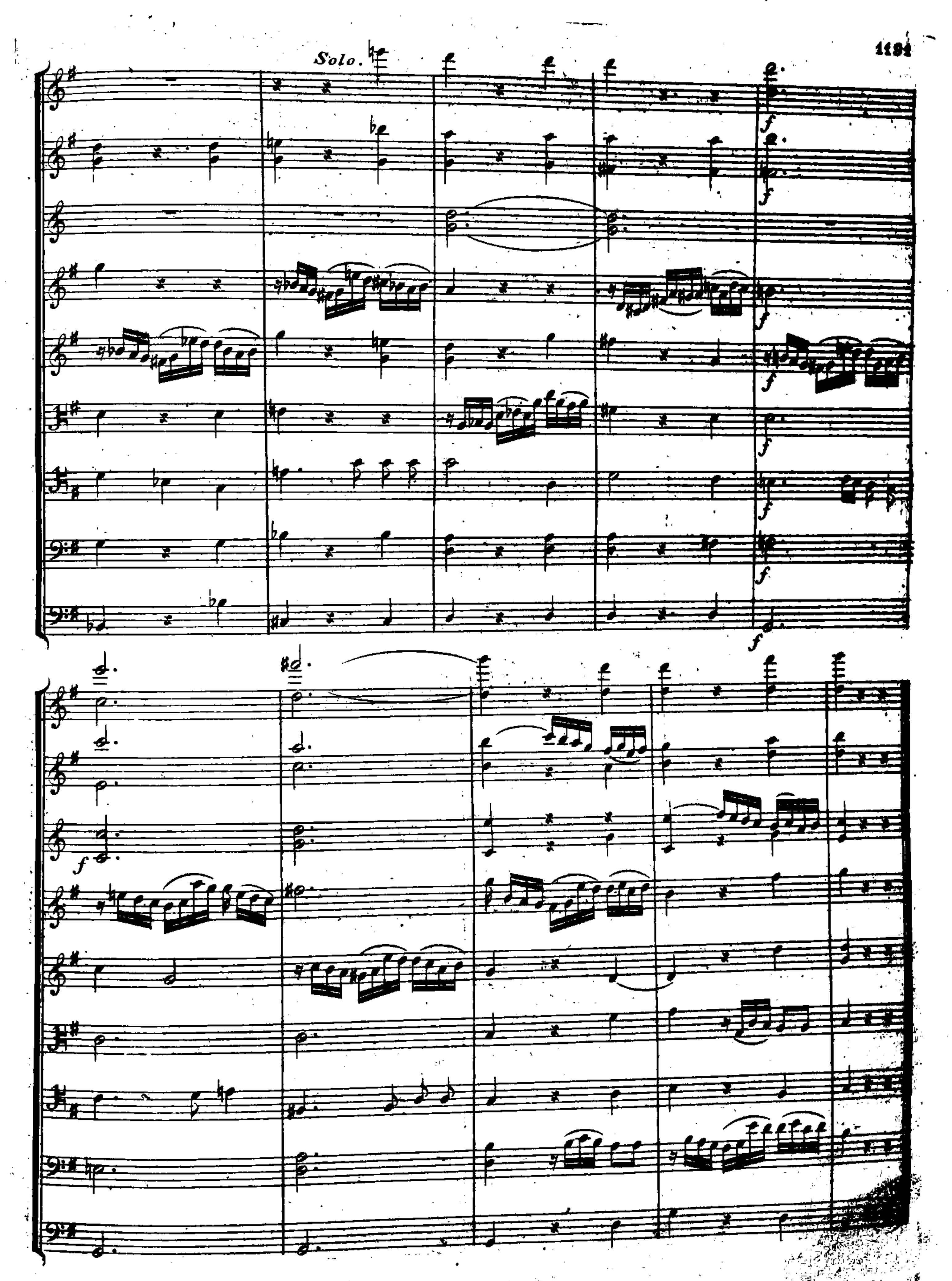


(*) Le trait de chant qui sert au développement dans ce prélude est le suivant :

(*) Der Gesangszug, der zur Entwicklung dieses Präludiums dient, ist der folgende :


Solo.
fz
fz
fz
fz


Solo.
Solo.
Solo.
Solo.
Solo.
Solo.


Solo.
Solo.
Solo.


Solo.

VII.

RÉFLEXIONS SUR L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN EUROPE.

De nos jours, la musique joue un grand rôle en Europe; elle y est devenue populaire. C'est en Europe qu'on a découvert l'harmonie, inventé et perfectionné tant d'instrumens divers, établi des Orchestres, porté l'exécution au suprême dégré, créé des chefs d'oeuvres dans les différens genres de composition &:... Mais après avoir érigé un édifice aussi imposant, et qui fait tant d'honneur à l'esprit et au génie de l'homme civilisé, il faudrait les conserver. Lorsqu'un art est parvenu à un haut dégré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe; il est sur le point de rétrograder. On s'écarte des vrais principes; le goût se corrompt, on abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens: le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade, s'avilit. Malheureusement les oreilles s'habituent peu à peu à la mauvaise musique comme à la bonne. La prétention que chacun a de juger en dernier ressort, est non seulement ridicule, mais encore très pernicieuse pour la musique. Les compositeurs qui dépendent du public, sacrifient l'intérêt de l'art au désir de plaire à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de mode, qui n'ont qu'une existence éphémère. C'est par cette raison encore que tous LES GENRES de musique se confondent; le même esprit, celui de satisfaire tout le monde, n'importe par quels moyens, et de FLATTER, n'importe quelles oreilles, préside à toutes les productions musicales. Les beaux modèles que nous on laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théatrale que parcequelle s'exécute à l'église. (*)

Comme le public exige, d'une part, qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés; et que d'un autre coté les ressources de la HAUTE COMPOSITION ne sont pas suffisemment DIVERTISSANTES pour la multitude, il est difficile de prévoir ce que les compositeurs à la mode (les seuls protégés et encouragés) inventeront pour se faire applaudir, et quel sera l'état de la musique dans un siècle.

(*) On pourrait appliquer à beaucoup de compositeurs, qui de nos jours on fait pour l'église de fort belle musique théatrale, ceque disait HORACE aux poëtes de son temps: TOUT CELA EST FORT BEAU, MAIS N'EST PAS A SA PLACE. SED NUNC NON ERAT HIS LOCUS: art poëtique, vers 19.

VII.

BETRACHTUNGEN, ÜBER DEN GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND DER MUSIK IN EUROPA.

Heutzutage spielt die Musik eine grosse Rolle in Europa; sie ist da volksthümlich geworden. Jn Europa hat man die Harmonie entdeckt, so viele verschiedenartige Jnstrumente vervollkommnet, die Orchester gebildet und festgestellt, die Ausübung auf den höchsten Grad gesteigert, Meisterstücke in den verschiedenen Compositionsgattungen hervorgebracht &:... Aber nachdem ein so grossartig-ehrwürdiges, dem Verstand und Genie des civilisirten Menschen so viel Ehre bringendes Gebäude errichtet worden ist, sollte es auch bewahrt werden. Wenn eine Kunst auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gelangte, wenn sie volksthümlich, wenn sie ein Eigenthum der Nationen geworden, wenn endlich die ganze Welt sich damit beschäftigt: so ist sie auf dem Punkte, wieder zurückzugehen. Man entfernt sich von den wahren Grundsätzen, der Geschmack verdirbt sich, man missbraucht die Hilfsmittel der Kunst und seine eigenen Gaben: das Reich der Übertreibung und des Scheinglanzes beginnt, die Kunst wird herabgewürdigt und entweiht. Unglücklicherweise gewöhnt sich nach und nach das Gehör an die schlechte Musik wie an die gute. Die Anmassung, die sich Jeder gibt, sein Urtheil für unfehlbar zu halten, ist nicht nur lächerlich, sondern auch der Kunst höchst verderblich. Die, vom Publikum abhängigen Tonsetzer opfern das Jnteresse der Kunst dem Verlangen auf, der Menge zu gefallen. Auch sind die meisten musikalischen Erzeugnisse nur Modewaaren von schnell entfliehender Existenz. Diess ist überdiess noch die Ursache, dass alle MUSIK-GATTUNGEN sich vermengen, dasselbe Verlangen, alle Welt zu befriedigen, durch welche Mittel es auch seyn möge, und jedem Gehör, gleichviel von welcher Beschaffenheit, ZU SCHMEICHELN, herrscht in allen Werken der Tonkunst. Die schönen Muster, die uns HAYDN und MOZART hinterliessen, werden nicht nachgeahmt, und die der Kirche geweihte Musik unterscheidet sich von der theatralischen nur dadurch, — dass man sie in der Kirche aufführt. (*)

Da nun einerseits das Publikum fordert, dass man es unaufhörlich durch Neuigkeiten unterhalte, und da anderseits die Hilfsmittel der HÖHEREN TONSETZKUNST für die Menge nicht genug UNTERHALTEND sind, so ist es schwer, voraus zu sehen was die Mode-Tonsetzer, (die einzigen, welche man unterstützt und ermuntert.) ferner noch erfinden werden, um Beifall zu erringen, und in welchem Zustande sich nach einem Jahrhundert die Tonkunst wohl noch befinden wird.

(*) Auf viele Tonsetzer, die heut zu tage für die Kirche eine sehr schöne Theatermusik componirt haben, könnte man das anwenden, was HORAZ den Dichtern seiner Zeit sagte: DIESS ALLES IST RECHT SCHÖN, ABER ES IST NICHT AN SEINEM RECHTEN ORTE. SED NUNC NON ERAT HIS LOCUS: art: poët: vers: 19.

D'après cet exposé, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef d'oeuvre enfin, doit être extrêmement rare.(*) Pour créer un tel oeuvre, il faut non seulement un génie rare et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.

Man begreift nach dieser Auseinandersetzung leicht, dass das Erscheinen irgend eines erhabenen Werkes, eines Meisterstückes, zuletzt sehr selten werden wird.(*) Um ein solches Werk zu erschaffen, bedarf es nicht nur eines seltenen Genies und einer tiefen Kunstkenntniss, sondern auch noch einer starken Seele, die sich über die Kritik hinwegzusetzen vermag, die der Meinung der Menge mit edlem Muthe die Stirne biethet, und die keine andere Belohnung sucht, als jene, welche das Gefühl der eigenen Überlegenheit darreicht.

79. Anmerkung des Übersetzers. Bei obenstehenden Betrachtungen kann nur der Gedanke Beruhigung gewähren, dass die Natur wohl auch in der Folge noch Talente hervorbringen wird, welche der Kunst wieder eine edlere Richtung zu geben die Kraft haben werden, und dass schon in weit früheren Zeiten ähnliche Klagen und Besorgnisse geäussert wurden, welche durch die späteren Jahre doch auch nicht immer gerechtfertigt worden sind.

VIII.

DISCUSSION DE DIFFÉRENS POINTS QUI N'ONT PAS ENCORE ÉTÉ TRAITÉS.

1.

Suivant la tradition, les anciens Grecs et Romains faisaient PARLER en CHOEUR dans leurs théatres un grand nombre des personnes, comme nous le faisons dans nos choeurs chantés. Il est évident que cela devait produire un grand effet. Il est surprenant que l'on n'ait pas cherché à imiter cet effet sur nos théatres tragiques, tandis qu'il est si facile de l'obtenir au moyen de nos mesures musicales. Pour cela, il ne s'agit que de bien rhytmer et prosodier les vers que l'on doit réciter en choeur et noter ensuite cette prosodie sur une mesure convenable. Les choristes répéteraient leurs CHOEURS PARLÉS à l'instar de nos chanteurs, sauf qu'il n'auraient que quelques mots à apprendre, (attendu que le CHOEUR PARLÉ ne peut et ne doit être que très court) tandis que ceux ci sont obligés d'apprendre des morceaux qui sont quelquefois fort longs.

2.

On n'a pas encore trouvé le moyen de noter la déclamation ordinaire. Cependant, cette déclamation, ainsi que la musique, est composée d'intervalles, de pauses, de valeurs longues et brèves, de *forte*, de *piano*, de *crescendo* et de *calando* &:&:. L'art de noter la déclamation serait très utile dans les écoles; il offrirait de grandes ressources aux orateurs de tous genres, aux acteurs et aux

VIII.

ERÖRTERUNG VERSCHIEDENER GEGENSTÄNDE, WELCHE BISHER NOCH NICHT BESPROCHEN WURDEN.

1.

Nach der geschichtlichen Überlieferung liessen die alten Griechen und Römer eine grosse Anzahl Personen auf ihren Theatern im CHOR REDEN, so wie wir deren in unsern Chören singen lassen. Es ist einleuchtend, dass dieses eine grosse Wirkung hervorbringen musste. Es ist sonderbar, dass man diese Wirkung noch nicht auf unsern tragischen Bühnen nachzuahmen versucht hat, während dieses doch mit Hilfe unseres musikalischen Taktzählens so leicht erreichbar wäre. Man hat, zu dem Ende, nur die Verse, welche im Chor ausgesprochen werden sollen, wohl zu rhythmisiren und zu prosodiren, und sodann diese Prosodie nach einer angemessenen Taktart zu notiren. Die Choristen würden sodann ihre GESPROCHENEN CHÖRE auf die Art unserer Sänger einzuüben haben, nur mit dem Unterschiede, dass sie bloss einige Worte zu lernen hätten, (indem der zu SPRECHENDE CHOR nur sehr kurz seyn kann und darf,) während die Sänger Stücke einstudieren müssen, welche bisweilen sehr lang sind.

2.

Man hat noch nicht das Mittel gefunden, die gewöhnliche Deklamation zu notiren. Und doch wird diese Deklamation, so wie die Musik, aus Intervallen, Pausen, langen und kurzen Klängen, aus *forte*, aus *piano*, *crescendo*, *calando*, &:&: zusammengesetzt. Die Kunst, die Deklamation durch Noten zu bezeichnen, wäre in den Schulen äusserst nützlich; sie würde den Rednern jeder Gattung, den Schauspielern, und selbst den

(*) Dans tous les arts, (et principalement en musique qui est un art de pure création) un chef d'oeuvre dont la conception est vaste, les combinaisons extraordinaires, les idées neuves, grandes et sublimes, ne peut être ni senti, ni apprécié par la multitude: il est trop au dessus de sa portée.

(*) In allen Künsten, (und vorzüglich in der Musik, die nur in schöpferischer Einbildungskraft besteht) kann ein Meisterwerk, voll von umfassender Erfindung, von aussergewöhnlicher Zusammensetzung, von neuen, grossen und erhabenen Ideen, von der Menge weder gefühlt noch gewürdigt werden; es steht zu hoch über ihrem Gesichtskreise.



compositeurs mêmes. En effet, de quel exemple et de quel intérêt ne serait il pas de savoir au juste comment DÉMOSTHÈNES et CICÉRON ont déclamé leurs discours, et comment ROSCIUS, GARRICK et LEKAIN ont débité leurs rôles. Pour arriver à ce but, il suffirait de trouver les moyens de mesurer les intervalles de la déclamation; le reste n'éprouverait pas de grandes difficultés.

3.

Tout le monde sait que le son musical met en mouvement la portion d'air qui entoure l'instrument sonore. Or donc, deux sons différens mettent deux portions d'air en mouvement, trois sons différens mettent en mouvement trois portions d'air, et ainsi de suite.(*) On ignore absolument la quantité et la force de ces différentes portions d'air. Pourquoi les mathématiciens et les physiciens ne s'occupent-ils pas de les déterminer?

Si l'on connaissait exactement cette quantité et cette force, il en résulterait que le compositeur serait en état de calculer ses effets, en produisant une portion voulue et déterminée; ce qui aurait, entre autres, les avantages suivans:

1° On pourrait fixer de nouvelles règles sous le rapport de la variété, (l'âme de la musique,) en indiquant au juste ce qu'il faut faire pour augmenter ou diminuer à volonté la portion de l'air mis en mouvement;

2° On serait en état de fixer au juste le nombre de musiciens que tel ou tel local exige;

3° On saurait ce qu'il faut observer pour être entendu à une distance déterminée, selon la nature des instrumens;

4° Selon le témoignage des médecins les plus célèbres, la musique influant d'une manière heureuse dans différentes maladies, il deviendrait possible de fixer la quantité d'air, que l'on devrait mettre en mouvement, au moyen de la musique, pour obtenir tels ou tels résultats.

4.

Les sons, en mettant en mouvement l'air qui environne les corps sonores, y tracent des dessins. Ces dessins sont ils des lignes, des quarrés, des cercles, des ellipses, &c.&c.: C'est ce que nous demanderons aux physiciens et aux mathématiciens. Une connaissance exacte sous ce rapport nous mettrait à même de tracer sur la papier les dessins mélodiques et harmoniques que les sons for=

(*) Le même son, exécuté par deux instrumens, en double le volume; exécuté par trois instrumens il le triple. La force augmente ou diminue selon le forte et le piano.

Tonsetzern grosse Hilfsmittel darbiethen. In der That wie lehrreich und interessant wäre es, ganz genau zu wissen, wie DEMOSTHENES u. CICERO ihre Reden vorgetragen haben, und wie ROSCIUS, GARRICK, LEKAIN und IFFLAND ihre Rollen aussprachen! Um zu diesem Zwecke zu gelangen, brauchte man nur die Mittel zu finden, die Intervalle der Deklamation nach dem Takte abzumessen; das Übrige wäre dann nicht sehr schwierig.

3.

Jederman weiss, dass der musikalische Klang (oder Ton) denjenigen Theil der Luft in Bewegung setzt, welcher das erklingende Instrument umgibt. Nun also setzen zwei verschiedene Klänge auch zwei Luftabtheilungen in Bewegung, drei verschiedene Klänge erschüttern drei solche Luftabtheilungen, und so fort.(*) Man ist über die Menge und Stärke dieser verschiedenen Luftabtheilungen noch völlig in Unwissenheit. Warum beschäftigen sich die Mathematiker und Physiker nicht damit, dieselbe festzustellen?

Würde man diese Menge und Stärke genau kennen, so würde daraus erfolgen, dass der Tonsetzer im Stande wäre, seine Wirkungen zu berechnen, indem er nur eine eben gewünschte und festbestimmte Masse in Bewegung setzte, was, unter andern, folgende Vortheile gäbe:

1tens Man könnte neue Regeln in Hinsicht auf die Abwechslung (die Seele der Musik,) feststellen, indem man mit Genauigkeit angäbe, was zu thun sey, um nach Belieben den in Bewegung gesetzten Lufttheil zu vergrössern oder zu vermindern;

2tens Man wäre im Stande, ganz genau die Zahl der Musiker festzustellen, welche dieses oder jenes Locale erfordert;

3tens Man würde wissen, was man zu thun hat, um in einer bestimmten Entfernung, je nach der Beschaffenheit des Instrumentes, gehört zu werden;

4tens Da nach dem Zeugnisse der berühmtesten Ärzte, die Musik sehr glücklich auf verschiedene Krankheiten einwirkt, so würde es möglich werden die Quantität der Luft zu bestimmen, welche mittelst der Musik erschüttert werden sollte, um diesen oder jenen Erfolg zu erreichen.

4.

Indem die Töne die Luft, welche die klingenden Körper umgibt, in Bewegung setzen, so zeichnen sie in derselben gewisse Umrisse. Sind nun diese Umrisse Linien, Vierecke, Zirkel, Ellipsen, &c.&c.? Diess ists, was wir von den Physikern und Mathematikern zu erfahren wünschen. Eine genaue Kenntniss dieses Gegenstandes würde uns in den Stand setzen, auf dem Papier diese melodischen und harmonischen Umrisse,

(*) Derselbe Ton, von zwei Instrumenten hervorgebracht, verdoppelt dessen Gehalt, von drei Instrumenten ausgeführt, verdreifacht er ihn. Die Stärke vermehrt oder vermindert sich nach dem Forte und dem Piano des Vortrags.

ment dans l'air, et de comparer les dessins auditifs avec les dessins visuels, ce qui pourrait mener à des découvertes importantes touchant le rapport des deux sens, de la vue et de l'ouïe. Par là, on pourrait fixer ce qui constitue la confusion en musique, c'est à dire ce qui est compréhensible ou ce qui ne l'est pas, même pour des oreilles exercées : par là il serait possible d'indiquer ce qu'il faut faire pour habituer peu à peu le vulgaire à saisir la musique qui n'est pas faite pour lui ; par là on serait en état de fixer les différens dégrés de complication que la musique peut recevoir ; et d'indiquer quel est le dégré que telle ou telle nation est capable de saisir et d'apprécier.

5.

L'intervalle le plus petit dans notre système musical est le $\frac{1}{2}$ ton. Ce n'est pas que l'oreille ne soit en état d'en distinguer un plus petit ; mais c'est qu'on n'a pas trouvé le moyen de le noter dans la pratique. Une oreille un peu exercée est très bien en état de distinguer un $\frac{1}{4}$ de ton, pourvu que ce soit entre les deux UT suivans ; hors de ces limites les $\frac{1}{4}$ de ton deviennent difficiles à apprécier.

Selon le témoignage d'ARISTOTE, les $\frac{1}{4}$ de ton étaient en usage chez les anciens Grecs, avant Alexandre le Grand. Si l'on pouvait introduire les $\frac{1}{4}$ de ton dans la musique, le langage musical serait considerablement enrichi ; on pourrait imiter plus fidèlement la déclamation ordinaire, varier à l'infini le chant, et trouver différentes modifications à l'harmonie. On aurait à examiner si les $\frac{1}{4}$ de ton qui existent 1º entre la tierce mineure et la tierce majeure, 2º entre la tierce majeure et la quarte juste, 3º entre la quinte parfaite et la sixte mineure, 4º entre la sixte mineure et la sixte majeure, produisent sur l'oreille l'effet de consonnances artificielles. Au reste, cette experience est facile à faire au moyen de deux clavecins accordés d'après deux diapasons qui diffèrent EXACTEMENT d'un $\frac{1}{4}$ de ton.

6.

La musique est bien riche et très variée en sons, en intervalles, en accords, en valeurs de notes, en instrumens, et par conséquent en timbres &c &c. Mais elle

zu zeichnen, welche die Töne in der Luft bilden, und die hörbaren Umrisse mit den sichtbaren Umrissen zu vergleichen, was zu wichtigen Entdeckungen in Hinsicht auf die Verwandschaft der beiden Sinne, des Gesichts und des Gehörs führen könnte. Hiedurch könnte man bestimmen, worin die Verwirrung in der Musik besteht, das heisst, was, (selbst für das geübte Gehör) verständlich ist, und was nicht : hierdurch wäre es möglich zu bestimmen, was man zu thun habe, um nach und nach die Menge anzugewöhnen, auch solche Musik zu fassen, die nicht für sie ist ; hierdurch wäre man im Stande die verschiedenen Grade von Verwicklung festzusetzen, deren die Musik fähig ist, und anzuzeigen, bis zu welchem Grade diese oder jene Nation fähig ist, dieselbe zu fassen, zu verstehen und zu würdigen.

5.

Das kleinste Intervall in unserem Musiksysteme ist der Halbe-Ton. Und zwar nicht desshalb, dass das Ohr nicht im Stande sey, ein kleineres zu unterscheiden ; aber nur, weil man das Mittel noch nicht gefunden, es in der Ausübung zu bezeichnen. Ein Gehör, das nur einigermassen geübt ist, ist recht wohl im Stande auch einen Viertel-Ton zu unterscheiden, wenn er nur zwischen den 2 folgenden C liegt : ausser diesen Grenzen sind die Viertel-Töne schwer zu unterscheiden.

Nach dem Zeugniss des ARISTOTELES waren die Vierteltöne bei den alten Griechen, vor Alexander dem Grossen im Gebrauch. Wenn man die Vierteltöne in die Musik einführen könnte, würde die musikalische Sprache beträchtlich bereichert ; man könnte getreuer die gewöhnliche Deklamation nachahmen, und in der Harmonie verschiedene Veränderungen anbringen. Man müsste untersuchen, ob die Vierteltöne, welche sich 1tens zwischen der kleinen und der grossen Terz, 2tens zwischen der grossen Terz und der reinen Quart, 3tens zwischen der reinen Quint und der kleinen Sext, 4tens zwischen der kleinen Sext und der grossen Sext befinden, auf das Gehör die Wirkung künstlicher Consonanzen hervorbrächten. Übrigens ist diese Erfahrung leicht zu machen, wenn man zwei Claviere so stimmen lässt, dass jedes GENAU um einen Viertelton von dem andern verschieden ist.

6.

Die Musik ist sehr reich und abwechselnd an Tönen, an Intervallen, an Accorden, an Verschiedenheit des Notenwerths, an Instrumenten, und folglich an Verschiedenheit des Klanges.

est excessivement pauvre en mesures. Effectivement, nous n'avons que deux sortes de mesures, la mesure binaire et la mesure ternaire. Cette pauvreté inconcevable sera la cause que bientôt il sera impossible de trouver une phrase nouvelle de chant. Jusqu'à nos jours on s'est obstinément opposé à l'introduction de nouvelles mesures, en avançant sans cesse que toutes les mesures autres, que celles dont nous faisons usage, sont boiteuses et ne se trouvent pas dans la nature. On n'a donc pas réfléchi que notre mesure à trois temps est vraiment boiteuse, et n'imite aucun mouvement dans la nature, où rien ne se meut par trois; on n'a pas pensé non plus que dans le courant de nos deux mesures, nous faisons usage de toutes sortes de mouvemens, et que cependant ces différens mouvemens ne nous choquent pas, quoiqu'ils n'imitent rien dans la nature. Nous ne disons rien autre chose pour prouver que l'argument contre l'introduction des nouvelles mesures, est dépourvu de sens. Les véritables causes qui s'opposent et qui s'opposeront encore longtemps à cette innovation, sont l'habitude de n'entendre que deux mesures, et la paresse d'en apprendre et d'en enseigner de nouvelles.

7.

On a entendu plusieurs fois en Europe, (surtout en Angleterre) éxécuter de la musique par plus de 300 ou 400 personnes: (*) Mais cette musique n'avait été composée, dans le principe, que pour un orchestre ordinaire, de 50 ou 60 musiciens, en y comprenant le chœur. Il est clair que 40 musiciens suffisent pour faire entendre de la musique ainsi conçue, pourvu qu'elle soit exécutée dans un local convenable. Ainsi, une symphonie de Haydn ou de Mozart, rendue par 40 ou par 400 exécutans, restera toujours la même symphonie. Il est même très possible que dans le premier cas elle nous fasse plus de plaisir que dans le second. (**)

On n'a jamais composé de la musique pour un nombre nécessaire de 300 ou de 400 musiciens. Comme cette proposition est eminemment du ressort de la HAUTE COMPOSITION, et qu'elle pourra être

&c. &c. Aber sie ist sehr arm an Taktarten. In der That haben wir nur zwei Gattungen von Takten, die zweitheilige und die dreitheilige. Diese unbegreifliche Armuth wird Ursache seyn, dass es bald unter die Unmöglichkeiten gehören wird, eine neue Gesangsphrase zu erfinden. Bis jetzt hat man sich hartnäckig widersetzt, neue Taktarten einzuführen, indem man unaufhörlich behauptete, dass alle andern, als bisjetzt üblichen, hinkend und naturwidrig seyen. Man hat also nicht bedacht, dass unsere $\frac{3}{4}$ Taktarten wirklich hinkend sind, und keine naturgemässe Bewegung nachahmen, indem sich in der Natur nichts dreitheilig bewegt; eben so wenig hat man bedacht, dass wir im Laufe und in der Anwendung unserer zwei Haupttaktarten, von allen andern Gattungen von Bewegung Gebrauch machen, obwohl diese, nichts in der Natur Vorhandenes nachahmenden verschiedenen Bewegungen uns auf keine Weise beleidigen. Wir wollen nichts weiter beifügen um noch mehr darzuthun, dass der Beweisgrund gegen die neuen Taktarten ohne allen Sinn ist. Die wahren Ursachen, die sich dieser Neuerung widersetzen, und noch lange widersetzen werden, sind: die Gewohnheit, nur zweierlei Taktarten zu hören, und die Trägheit deren neue zu lernen und zu lehren.

7.

Man hat in Europa (und vorzüglich in England) mehrmal Musiken durch mehr als 300 bis 400 Personen ausführen gehört: (*) Aber diese Compositionen waren ursprünglich nur für ein gewöhnliches Orchester von 50 bis 60 Personen componirt worden (den Chor mitgezählt.) Es ist klar, dass 40 Ausübende hinreichen, um eine so componirte Musik vorzutragen, vorausgesetzt, dass dieses in einem angemessenen Locale geschieht. Demnach bleibt eine Sinfonie von Haydn oder von Mozart, ob durch 40, oder durch 400 Personen ausgeführt, stets dieselbe Sinfonie. Es ist sogar möglich, dass sie uns im ersten Falle mehr Vergnügen macht als im zweiten. (**)

Man hat noch nie eine Musik für die nothwendige Anzahl von 300 bis 400 Ausübenden componirt. Da diese Aufgabe vorzugsweise in das Bereich der HOHEN COMPOSITION gehört, und in der Folge einmal ausgeführt werden könnte,

(*) La dernière fête musicale de ce genre a eu lieu dans la CATHÉDRALE d'YORCK en 1823; le nombre des éxécutans était de près de 450.

(**) Une statue de quatre pieds peut plaire et flatter l'oeil plus que le même modèle éxécuté en colosse de 40 ou 50 pieds.

(*) Das letzte musikalische Fest dieser Art war in der Cathedrale von YORK im J. 1823; die Zahl der Ausführenden nahe an 450.

(**) Eine Bildsäule von 4 Fuss kann dem Auge angenehmer seyn, als dieselbe in kolossaler Grösse von 40 oder 50 Fuss.

réalisée par la suite, nous donnerons ici sur elle des éclaircissemens plus détaillés.

En supposant qu'un compositeur d'un mérite et d'un talent distingués ait à sa disposition seulement le nombre des musiciens suivant, savoir:

60	Violons,	12	Clarinettes,
18	Altos,	12	Haut Bois,
18	Violoncelles,	12	Bassons,
18	Contre-Basses,	6	Paires de timballes,
12	Flûtes,	6	Trombonnes.
12	Cors,		Total, 186 musiciens.

Il pourrait varier ses effets de la manière suivante, en employant 1° des parties déterminées (plus ou moins *FORTES*) de la masse totale; 2° seulement la masse des instrumens à cordes; 3° seulement la masse des instrumens à vent; 4° les 60 violons ou seulement les altos avec les violoncelles et les contrebasses; 5° les 12 flûtes, ou les 12 haut-bois, ou les 12 clarinettes, ou les 12 cors, ou les 12 bassons, ou les 6 trombonnes. En accordant chaque paire de timballes d'une manière particulière, il peut les employer isolément, produire toute sorte d'accords et conséquemment de l'harmonie; 6° toute la masse réunie.

En outre, le compositeur peut faire mille autres combinaisons dans lesquelles il a à sa disposition toutes les ressources possibles de l'harmonie. Il peut encore ajouter des choeurs à l'orchestre ainsi composé, ce qui multiplie les chances, les ressources et les combinaisons. Nous nous réservons de réaliser par la suite cette proposition.

8.

La quantité d'instrumens, et les grandes ressources d'exécution qui sont à notre disposition, offrent aux compositeurs des combinaisons neuves et le moyen de produire des effets grands et inattendus. Souvent un seul instrument, qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'orchestre, peut le servir efficacement s'il sait en tirer parti avec adresse. Nous donnerons ici un

so wollen wir hierüber einige ausführlichere Andeutungen geben.

Indem wir annehmen, dass ein Tonsetzer von ausgezeichnetem Verdienst und Talent nur folgende Anzahl von Musikern zu seiner Verfügung hätte:

60	Violinen,	12	Clarinette,
18	Violen,	12	Oboen,
18	Violoncells,	12	Fagotte,
18	Contrabässe,	6	Paar Panken,
12	Flöten,	6	Posaunen.
12	Hörner,		Zusammen 186 Personen.

So könnte er seinen Wirkungen folgende Abwechslungen geben: 1tens indem er einzelne bestimmte Stellen von der ganzen Masse mehr oder weniger *FORTE* ausführen liesse; 2tens indem er bloss die Masse der Saiteninstrumente, 3tens bloss die Masse der Blasinstrumente, 4tens die 60 Violinen, oder auch nur die Violen und Violoncells und Contrabässe, 5tens die 12 Flöten, oder die 12 Oben, oder die 12 Clarinette, oder die 12 Hörner, oder die 12 Fagotte, oder die 6 Posaunen in Bewegung setzte. Indem jedes Paar Panken anders gestimmt würde, könnten sie allein für sich alle Arten von Accorden und folglich eine Harmonie hervorbringen; 6tens die ganze vereinigte Masse.

Ausserdem kann der Tonsetzer tausend andere Zusammenstellungen erfinden, in welchen ihm alle möglichen Hilfsmittel der Harmonie zu Gebothe stehen. Er kann dem also zusammengesetzten Orchester auch noch Chöre beifügen, was die Wechselwirkungen, die Hilfsmittel, die Berechnungen ins Unendliche vermehrt. Wir wollen in der Folge diese Aufgabe auszuführen versuchen.

8.

Die Menge der Instrumente und die grossen Hilfsmittel der Ausübung, die jetzt uns zu Gebothe stehen, biethen den Tonsetzern neue Combinationen und die Mittel dar, grosse und unerwartete Wirkungen hervorzubringen. Oft kann ein einziges Instrument, das im Orchester nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt, ihm sehr wirksame Dienste leisten, wenn er es mit Geschicklichkeit zu benützen weiss. Wir geben hier

exemple qui peut servir à d'autres du même genre. Le célèbre poëte allemand KOSEGARTEN fit une ode lyrique, intitulée L'HARMONIE DES SPHÈRES, qui commence par ces vers :

Horch! wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung !
Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold .

En voici la traduction littérale :

Ecoutez !.. comme la harpe Eolienne de la création résonne et frémit ! au dessus, au dessous, partout vibrent ses cordes argentées.

Ce début, très poëtique dans la langue allemande, me séduisit. Arrêté sur le moyen de peindre l'effet des sphères roulant dans l'immensité de l'espace, je pensai que je pourrais employer avec fruit un certain nombre de timballes accordées d'une manière différente et faisant continuellement de l'harmonie. Voici le choeur que je composai sur les paroles précédentes ; il est accompagné par des instrumens à cordes, et par huit timballes. Chacune est accordée d'une manière différente. Les tymballes doivent rendre les huit notes suivantes :

Il y aura quatre tymbaliers. Le premier aura deux tymballes hautes, accordées MI♭, RÉ♮. Le second deux autres tymballes hautes, accordées RÉ♭, UT♮. Le troisième deux tymballes graves, accordées SI♭, LA♮. Le quatrième deux tymballes graves, accordées LA♭, SOL.

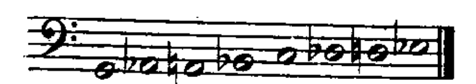
Le nombre nécessaire de musiciens pour ce morceau est approximativement le suivant :

6 premiers violons,	5 premiers sopranos,
6 seconds violons,	5 seconds sopranos,
6 troisièmes violons,	5 premiers contre-altos,
6 altos,	5 seconds contre-altos,
4 premiers violoncelles,	5 premiers tenors,
4 seconds violoncelles,	5 seconds tenors,
6 contre-basses,	5 premiers basses-tailles,
4 paires de tymballes,	5 seconds basses-tailles.
	Total, 82 musiciens.

ein Beispiel das zu andern derselben Gattung dienen kann. Jederman kennt KOSEGARTENS schönes Gedicht, DIE HARMONIE DER SPHÄREN, das mit den Worten anfängt :

Horch! wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung !
Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold .

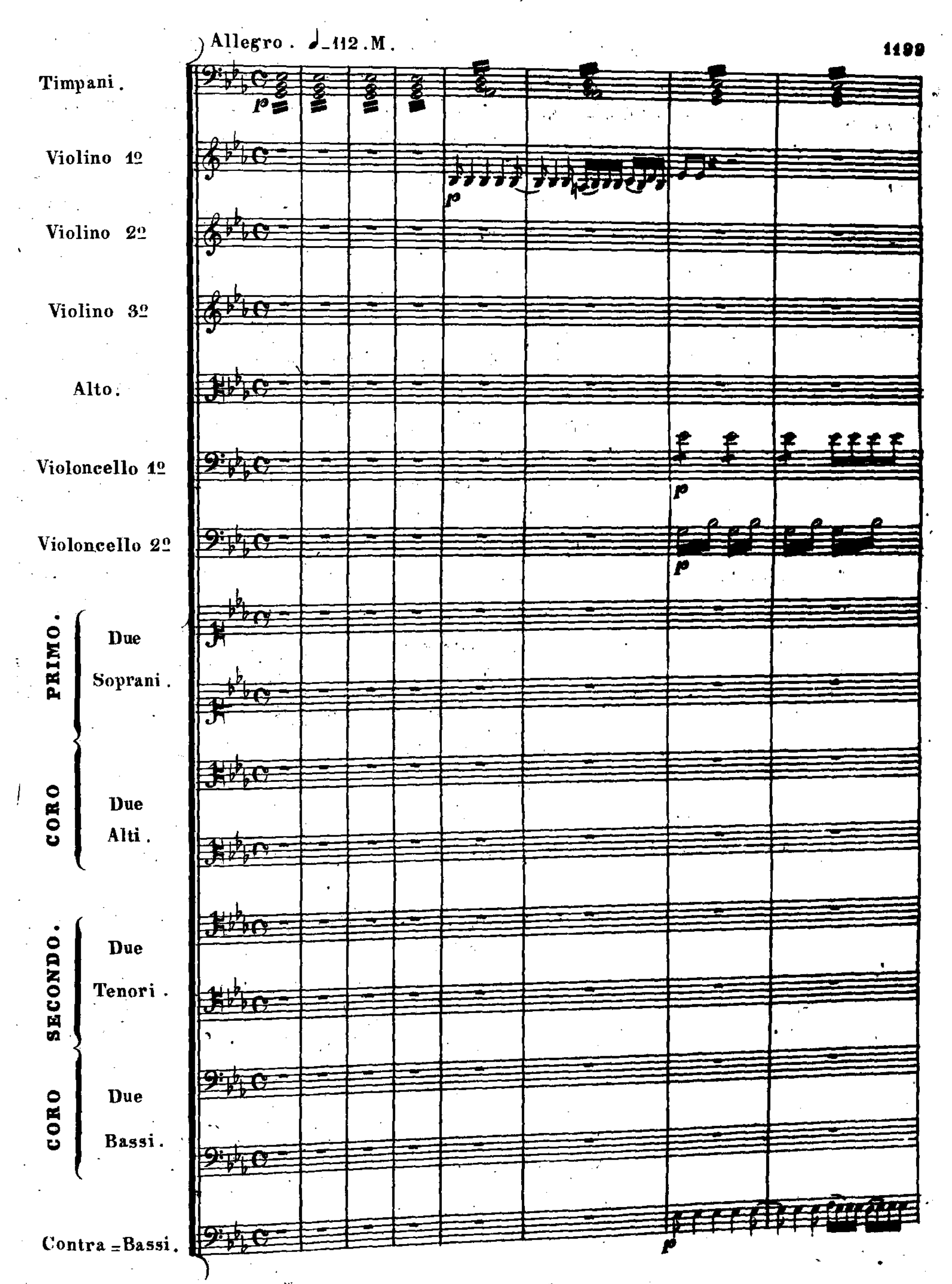
Dieser so poëtische Anfang reizte mich. Indem ich darüber nachdachte, mit welchen Mitteln die Wirkung der im unermesslichen Raume rollenden Sphären zu mahlen wäre, fiel mir ein, dass ich mit Erfolg eine gewisse Anzahl Pauken anwenden könnte, welche auf verschiedene Art gestimmt, eine ununterbrochene Harmonie ausführten. Hier folgt der Chor, den ich über jene Worte setzte ; er ist von Saiteninstrumenten, und von acht Pauken begleitet. Jede Pauke ist anders gestimmt, und alle acht müssen die folgenden Töne geben können :
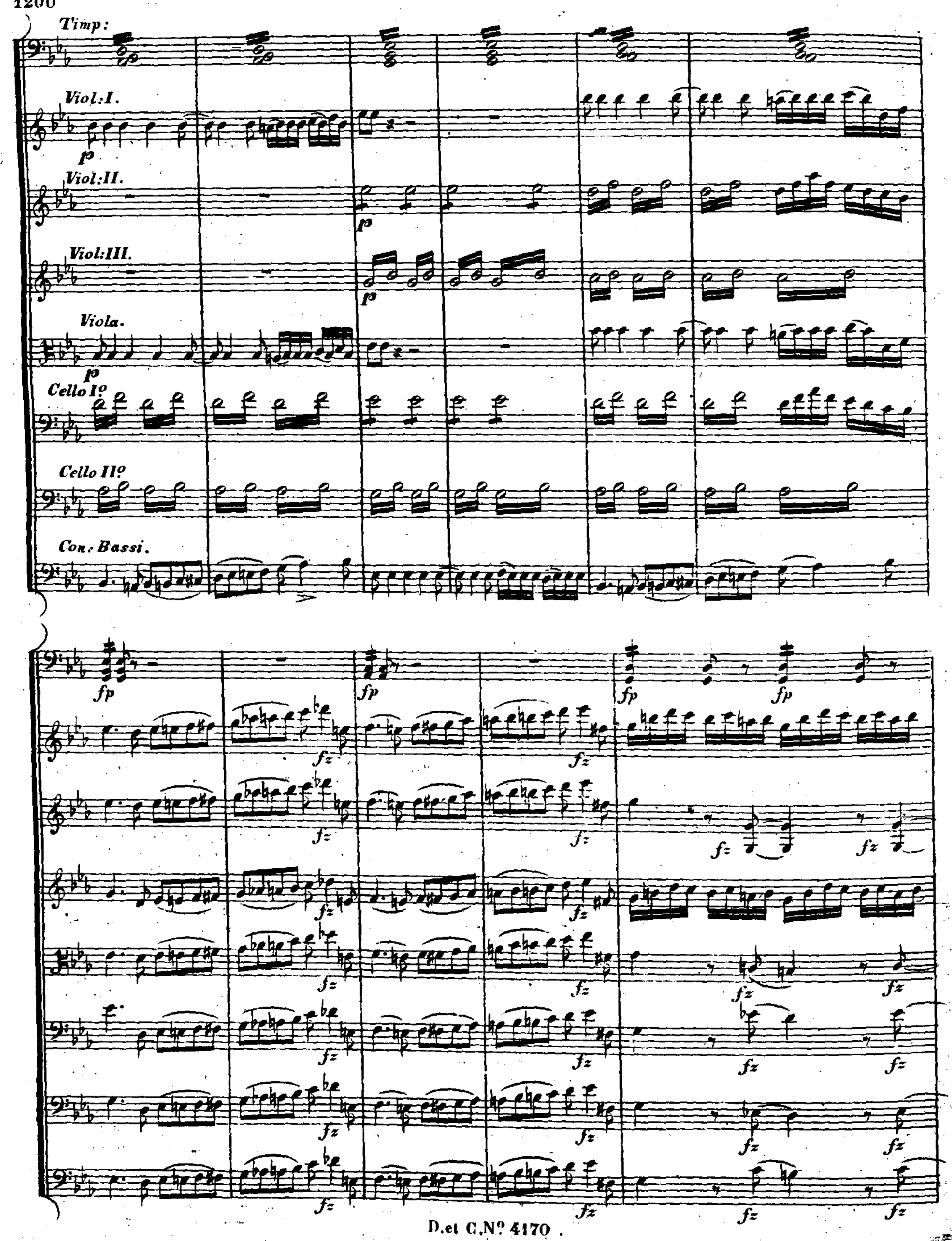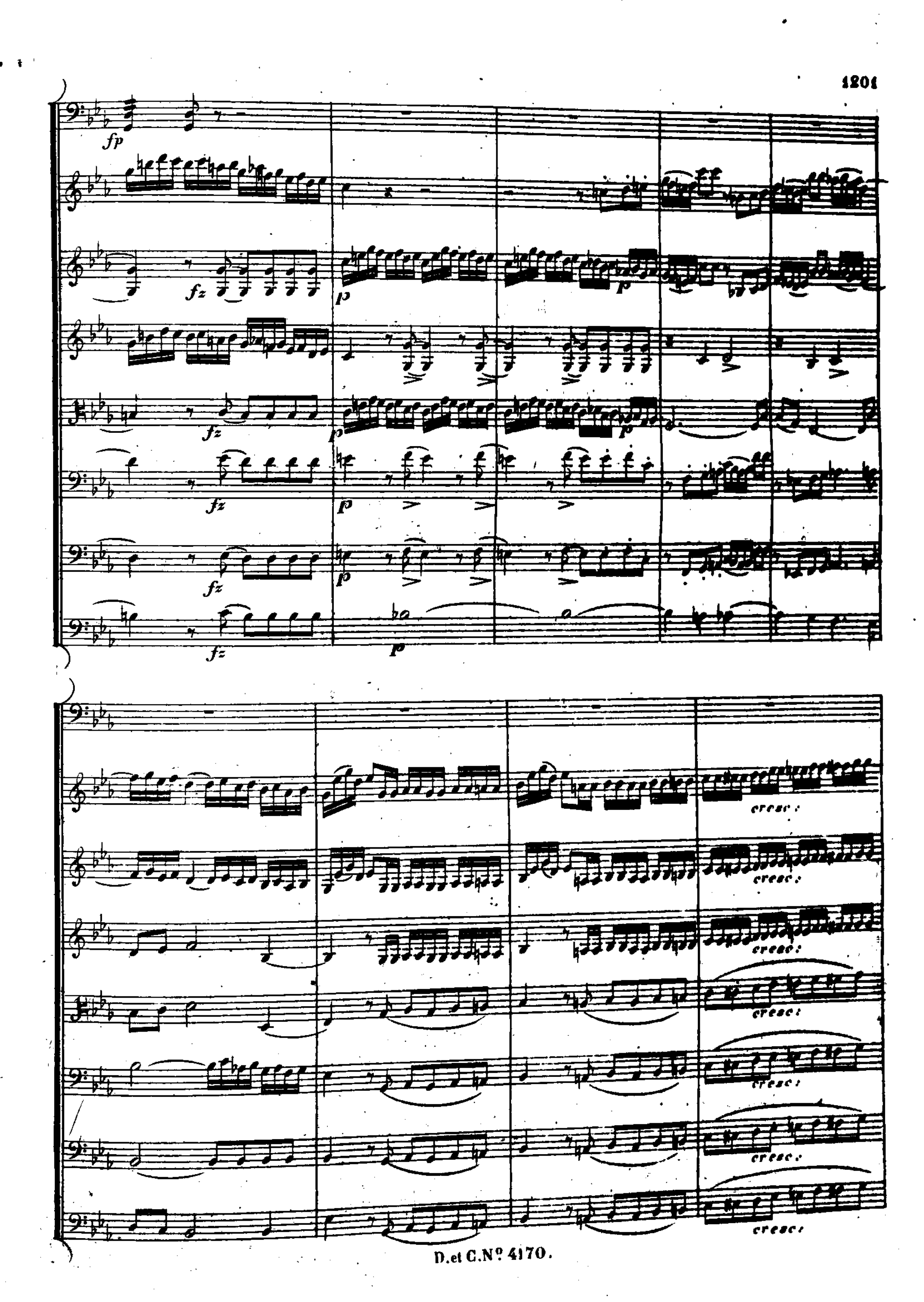


Es müssen vier Paukenschläger seyn. Der erste hat zwei hohe Pauken, gestimmt : ES und D. Der zweite hat zwei hohe Pauken, gestimmt : DES und C. Der dritte hat zwei tiefe Pauken in B und A. Der vierte hat zwei tiefe Pauken, in AS und G.
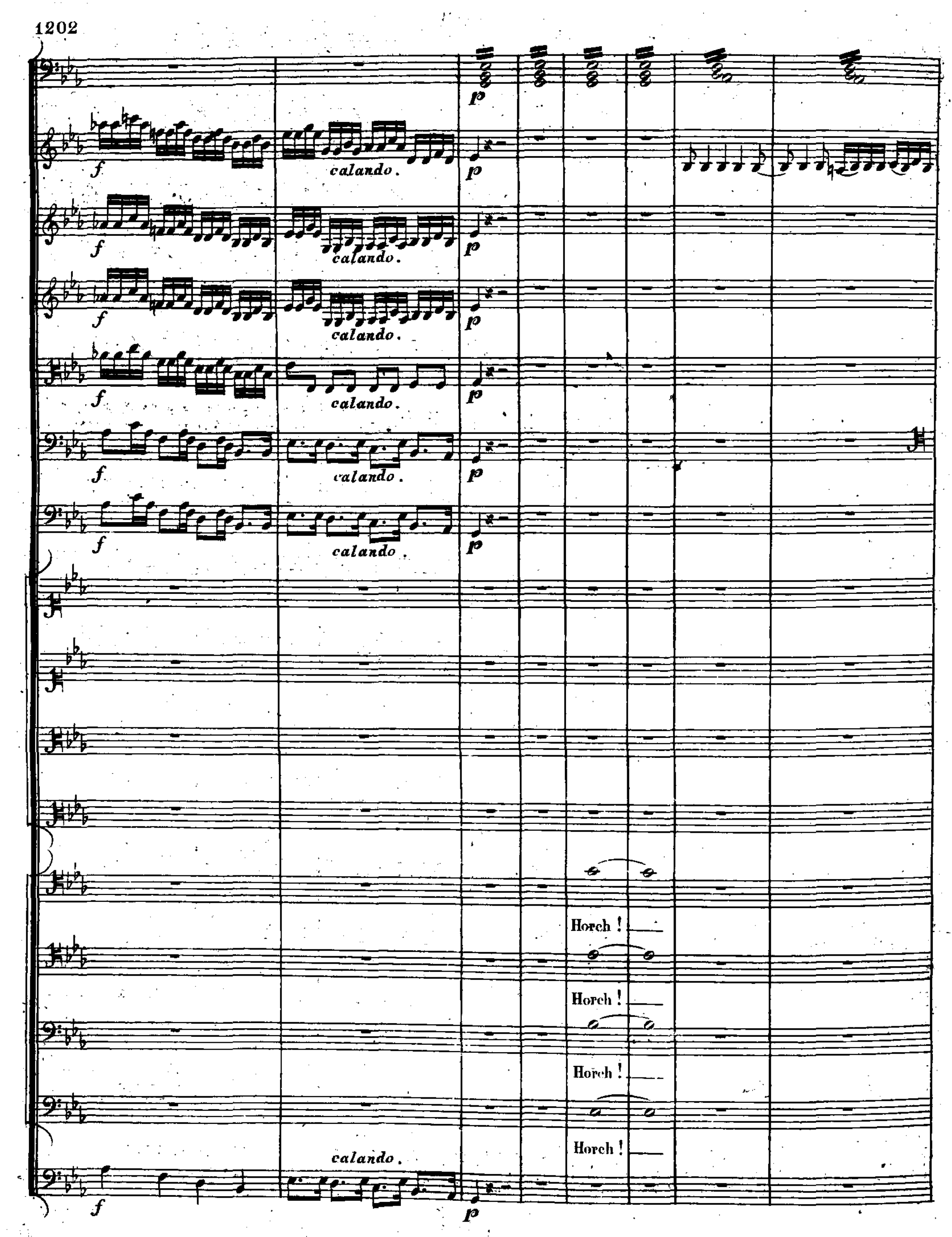
Die nöthige Anzahl der ausführenden Musiker dieses Tonstückes ist beiläufig :

6 erste Violinen,	5 erste Soprane,
6 zweite Violinen,	5 zweite Soprane,
6 dritte Violinen,	5 erste Altos,
6 Violen,	5 zweite Altos,
4 erste Violoncells,	5 erste Tenors,
4 zweite Violoncells,	5 zweite Tenors,
6 Contrabässe,	5 erste Bässe,
4 Paar Pauken,	5 zweite Bässe.
	Zusammen 82 Personen.
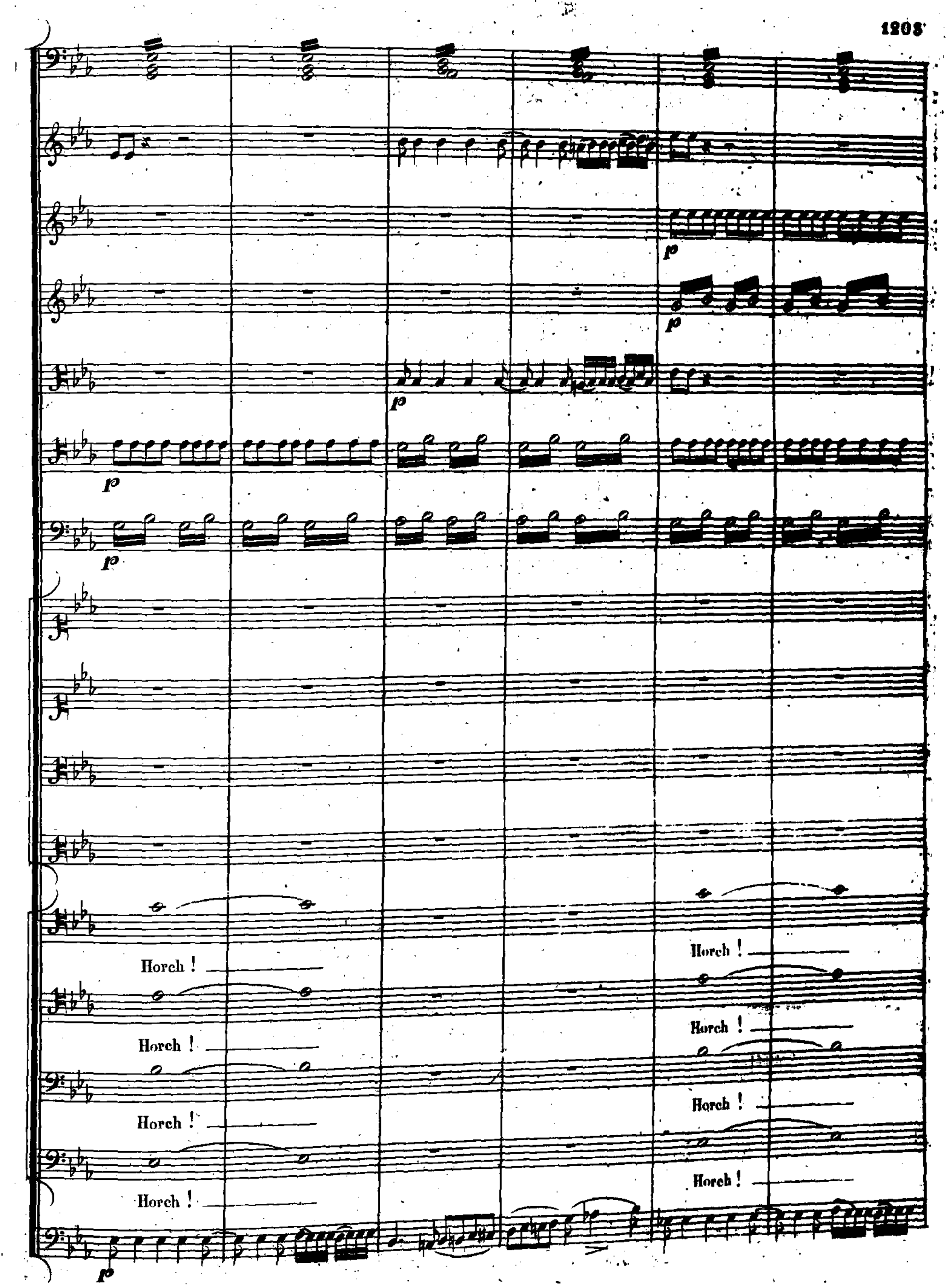

Allegro. ♩=112. M.
Timpani.
Violino 1º
Violino 2º
Violino 3º
Alto.
Violoncello 1º
Violoncello 2º
CORO PRIMO.
Due Soprani.
Due Alti.
CORO SECONDO.
Due Tenori.
Due Bassi.
Contra=Bassi.
p
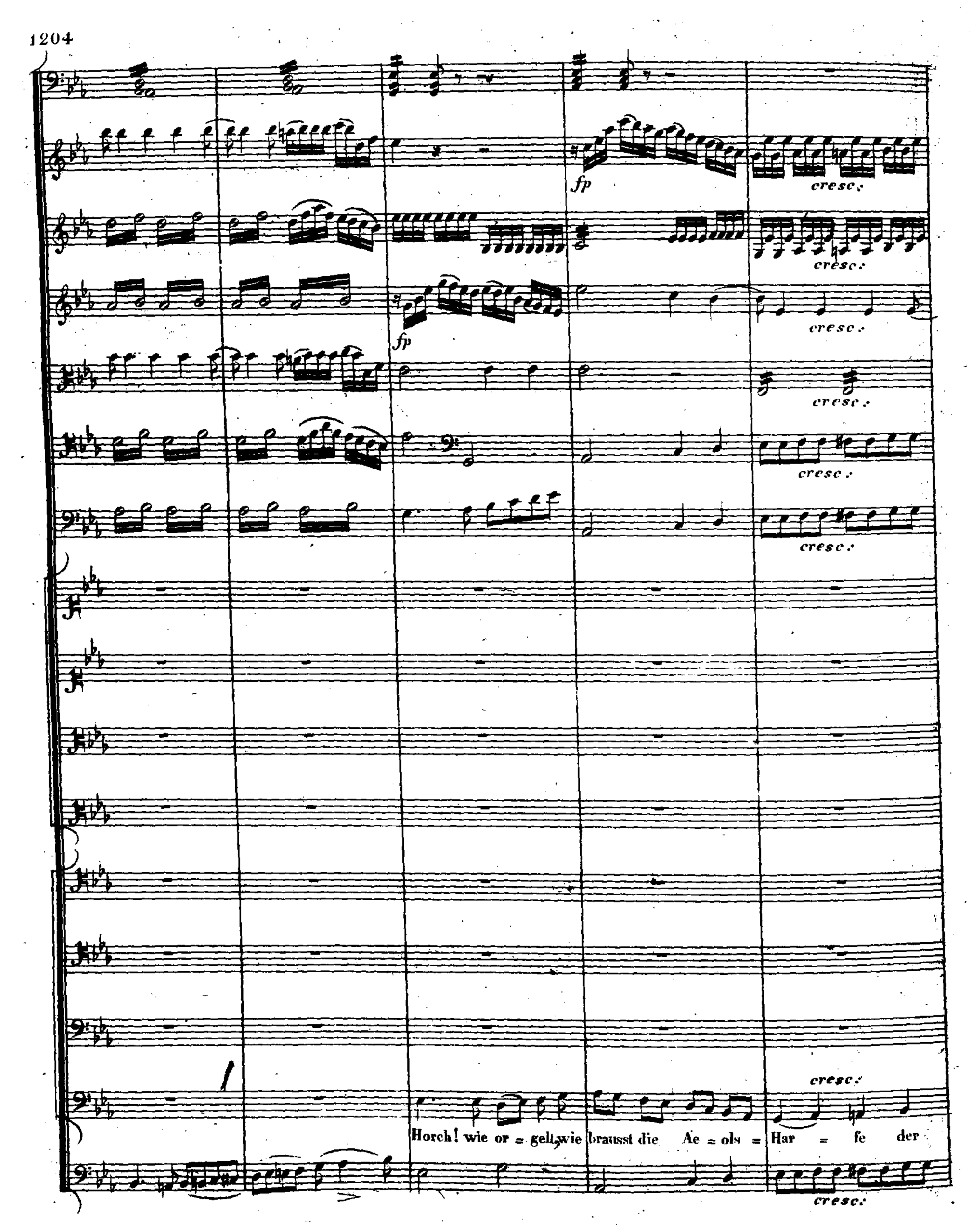

Timp:
Viol: I.
Viol: II.
Viol: III.
Viola.
Cello I°
Cello II°
Con: Bassi.
p
fp
fz
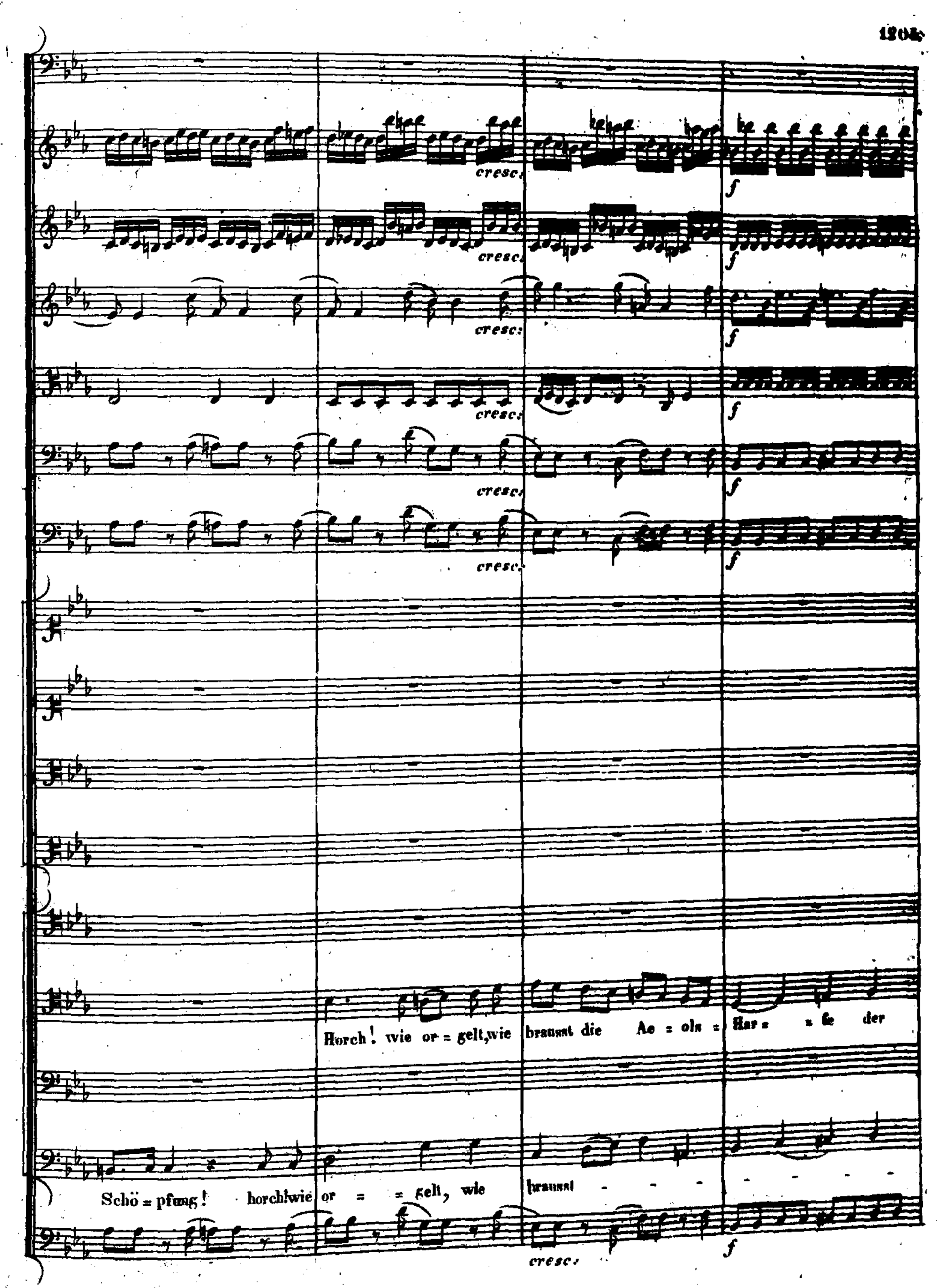

fp
fz
p
cresc:
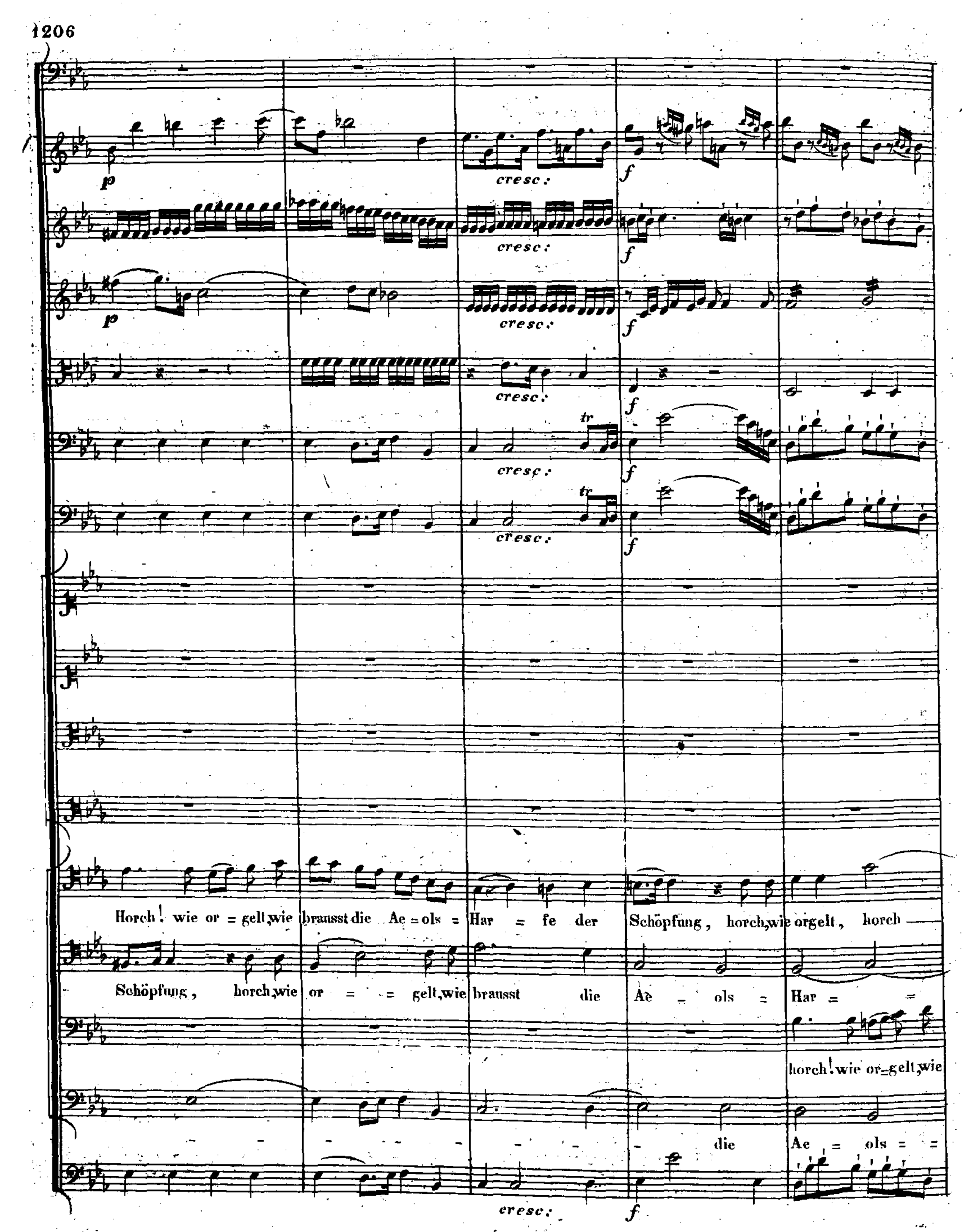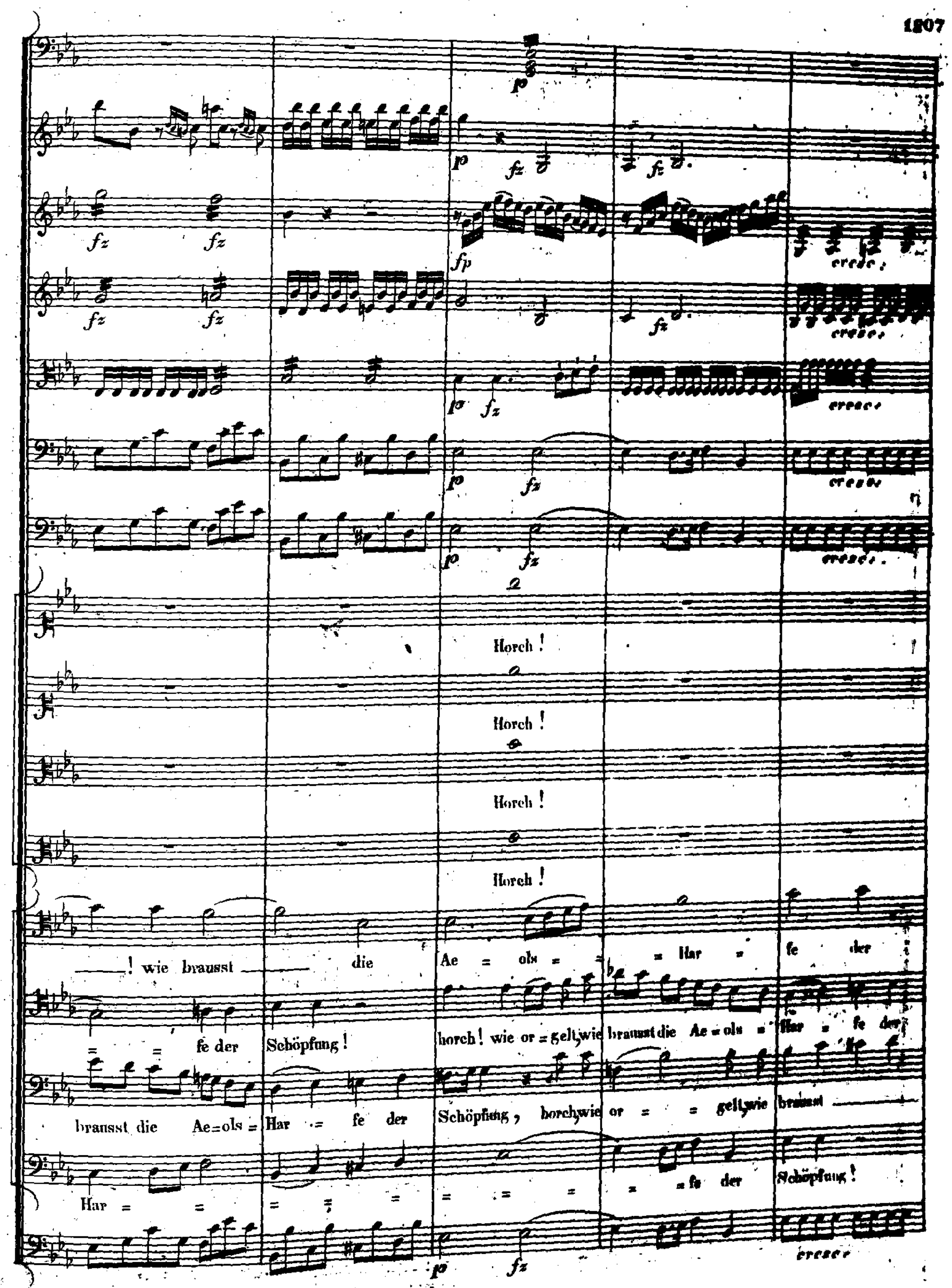


f
calando.
p
Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
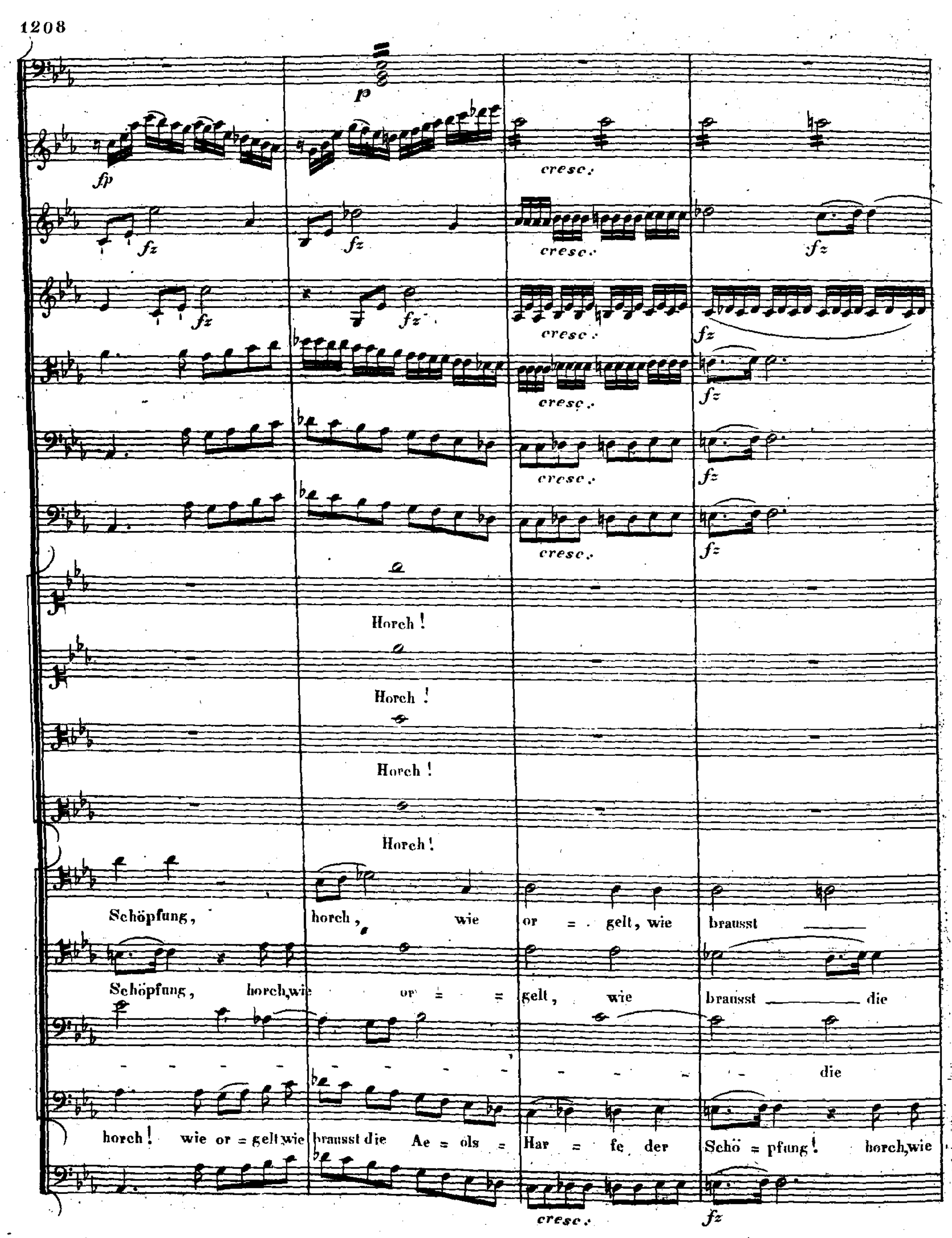

p
p
p
p
p
p
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
p
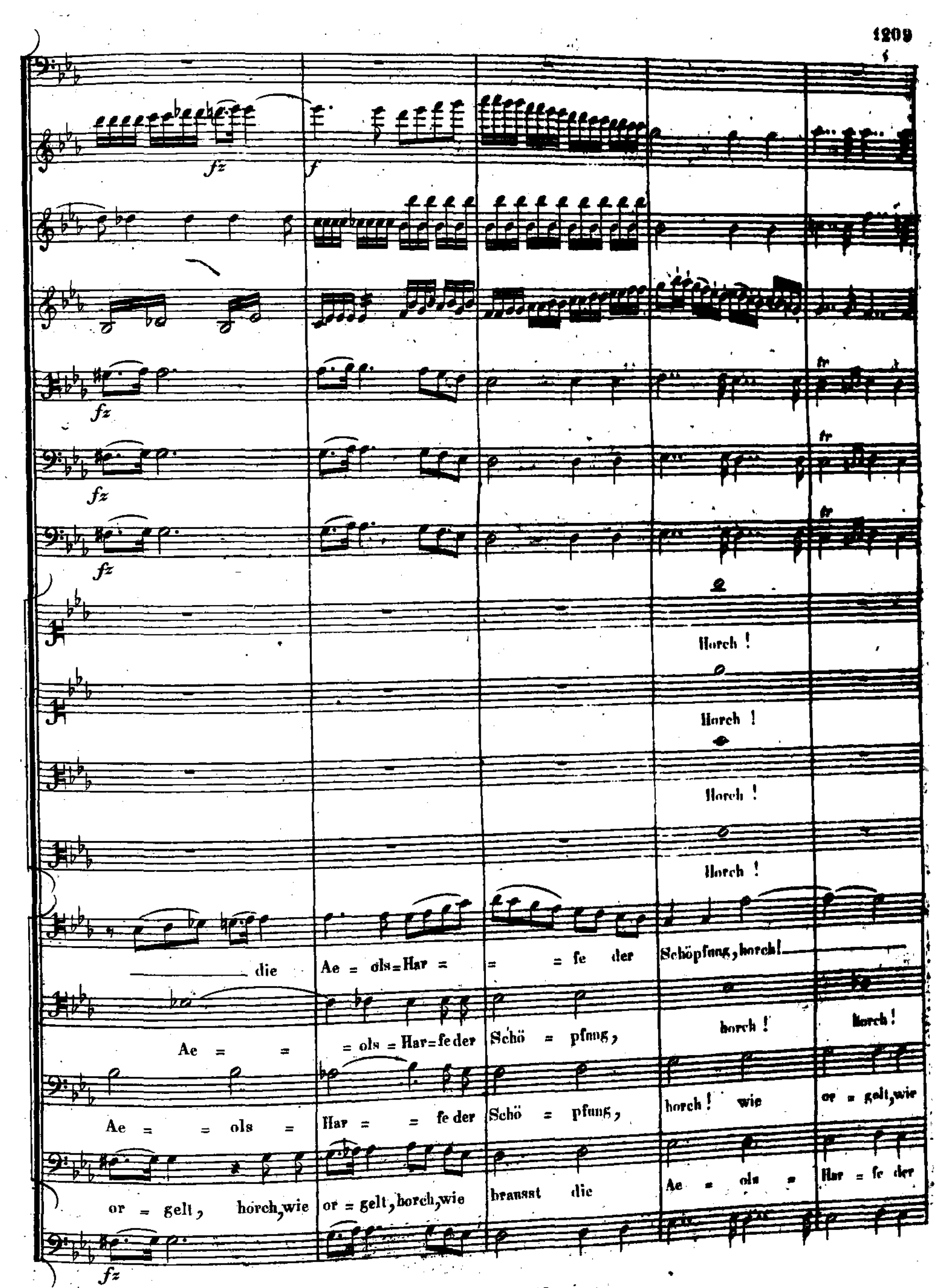

fp
cresc.
fp
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der


cresc.
f
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = = fe der
Schö = pfung! horch! wie or = = gelt, wie brausst
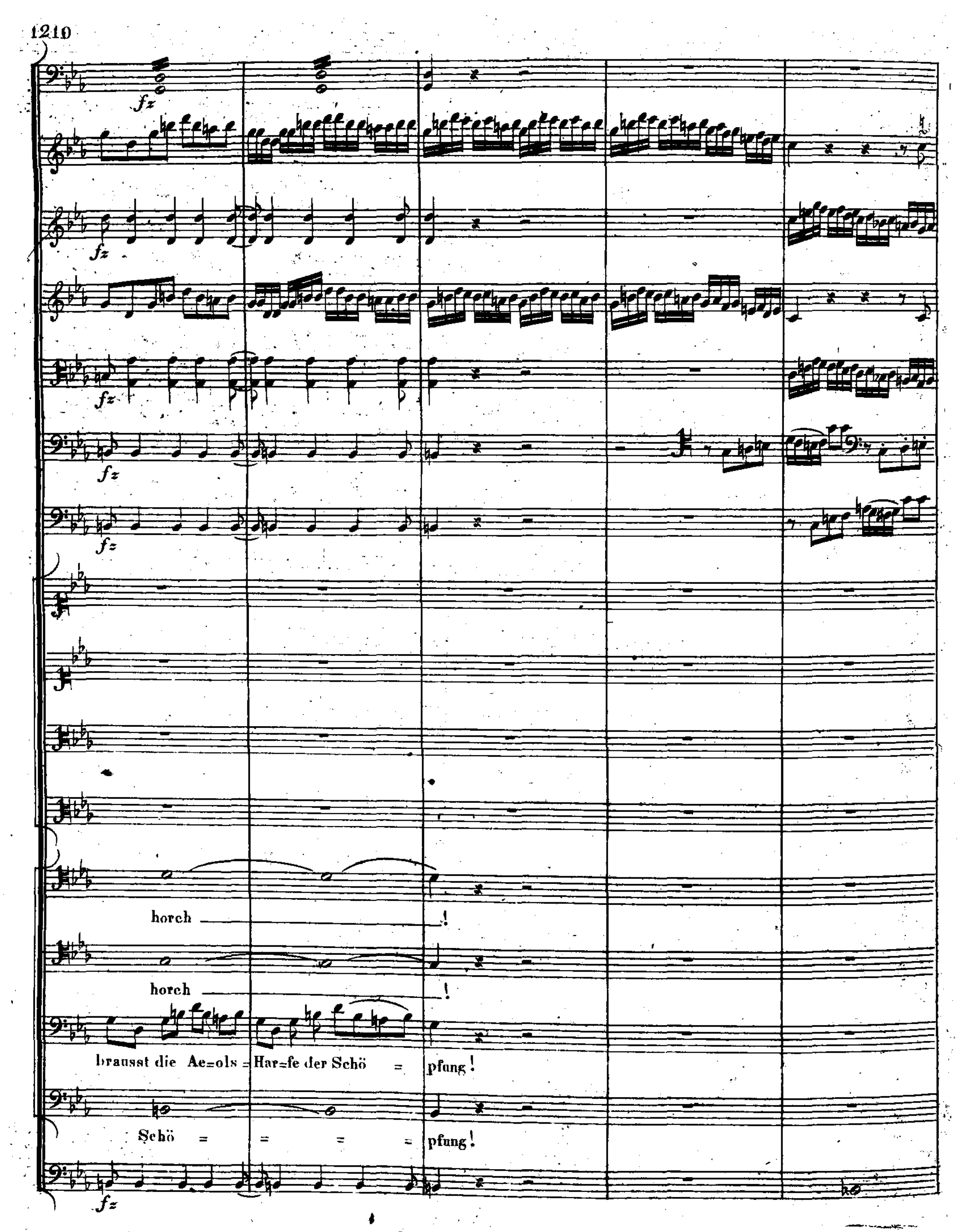

p
cresc:
f
tr
Horch! wie or = gelt,wie brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch,wie orgelt, horch
Schöpfung, horch,wie or = = gelt,wie brausst die Ae - ols = Har = =
horch! wie or=gelt,wie
die Ae = ols = =


Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
! wie brausst die Ae = ols = = Har = fe der
= = fe der Schöpfung!
horch! wie or = gelt wie brausst die Ae = ols = Har = fe der
brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch wie or = = gelt wie brausst
Har = = = = = = = = = = fe der Schöpfung!
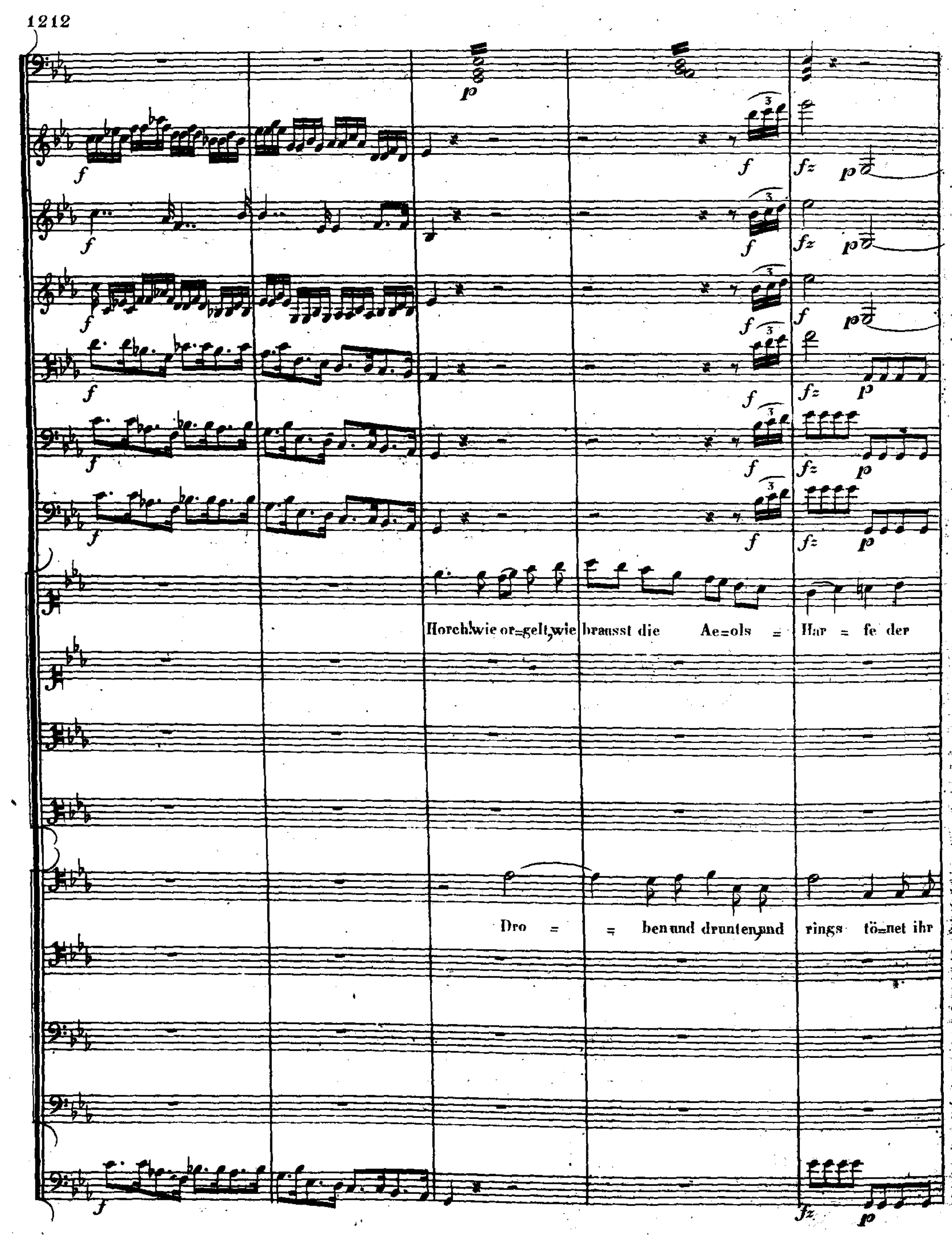

p
fp
cresc.
fz
Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
Schöpfung, horch, wie or = gelt, wie brausst
Schöpfung, horch, wie or = = gelt, wie brausst die
die
horch! wie or = gelt wie brausst die Ae = ols = Har = fe der Schö = pfung! horch, wie
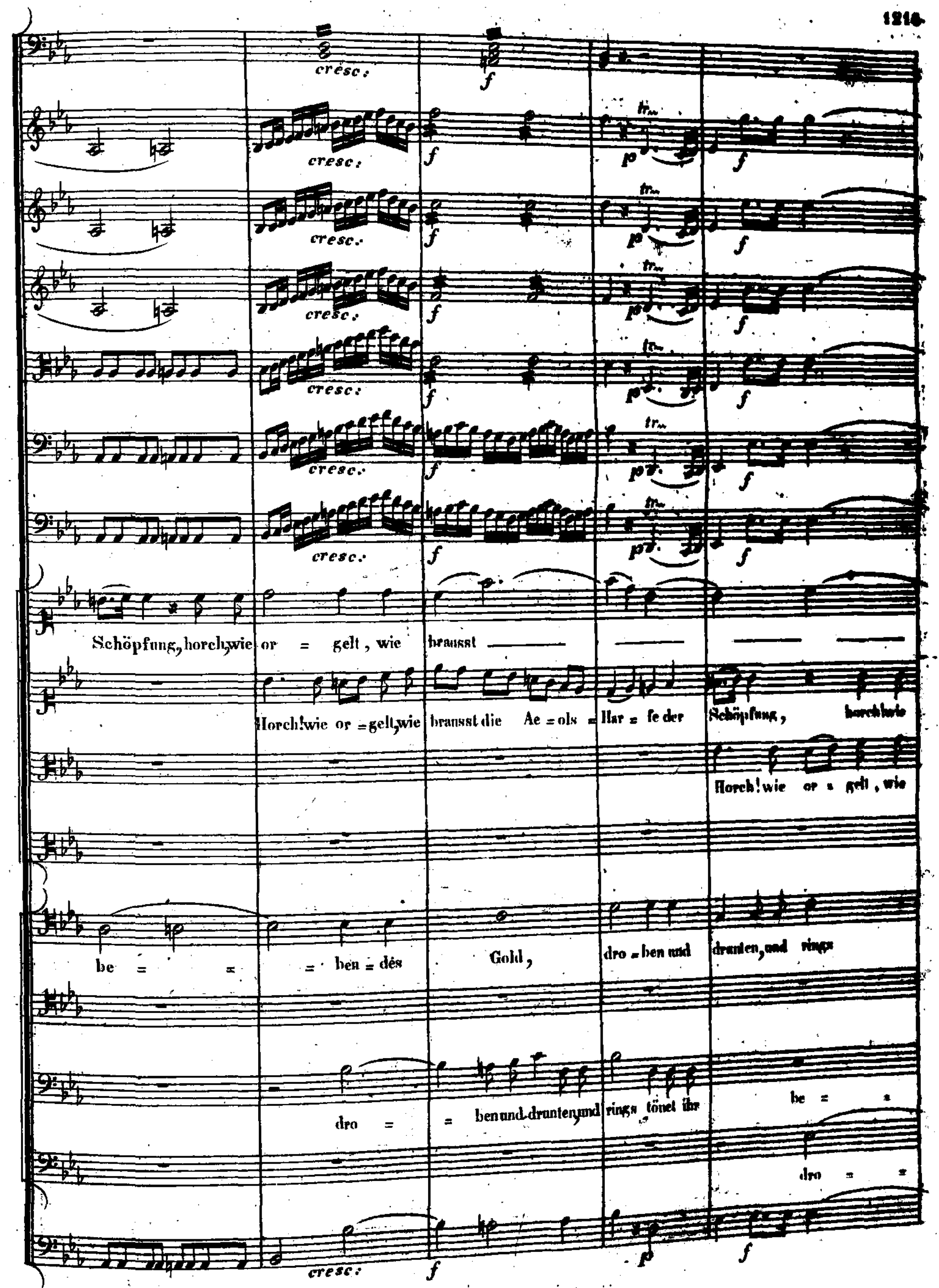


fz
f
fz
fz
fz
Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
die Ae = ols = Har = = = fe der Schöpfung, horch!
Ae = = = ols = Har = fe der Schö = pfung, horch! horch!
Ae = = ols = Har = = fe der Schö = pfung, horch! wie or = gelt, wie
or = gelt, horch, wie or = gelt, horch, wie braust die Ae = ols = Har = fe der
fz


horch !
horch !
brausst die Ae=ols = Har=fe der Schö = pfung!
Schö = = = = pfung!

fz p f p fz p cresc.
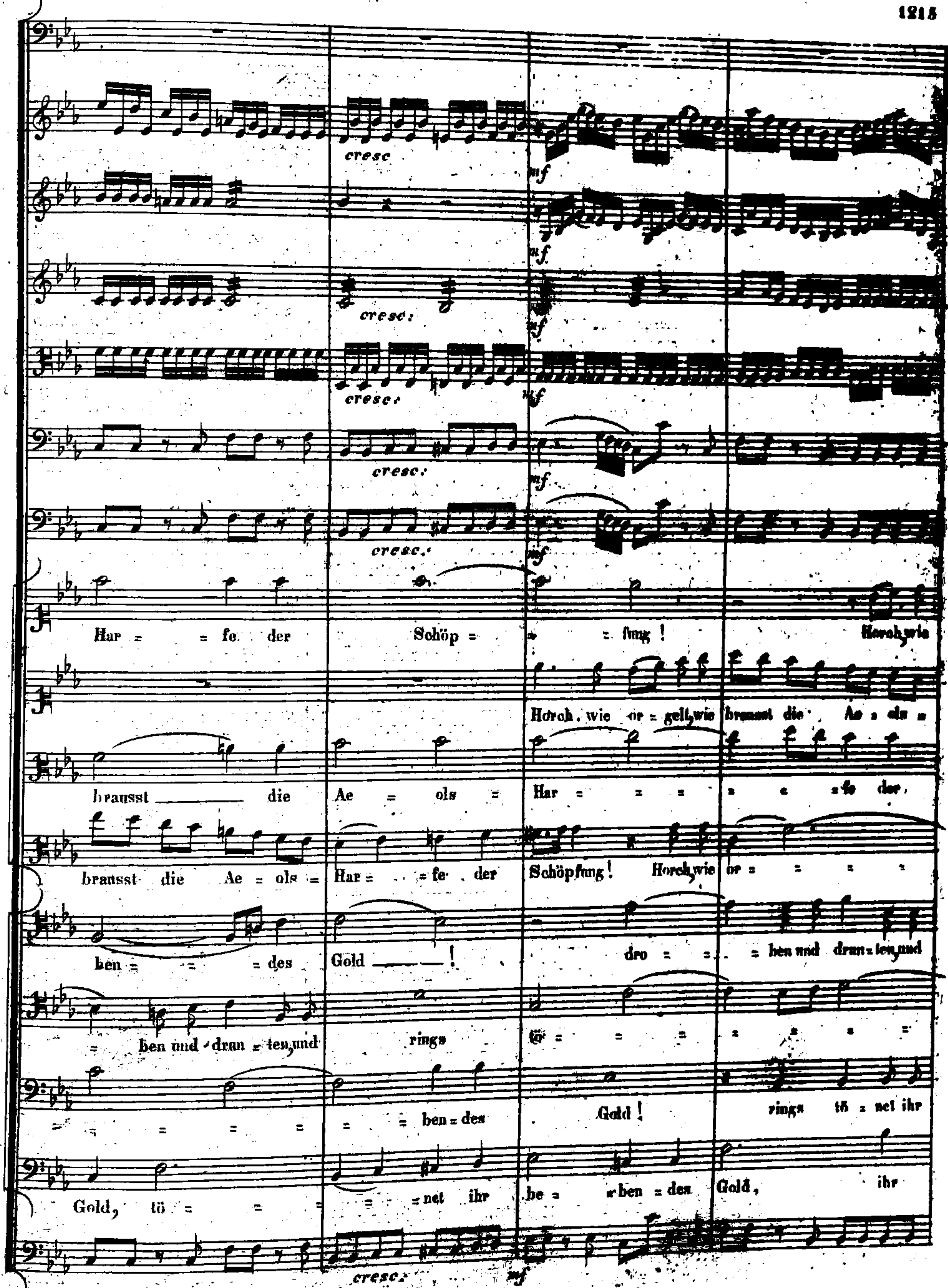

Horch! wie or=gelt, wie braust die Ae=ols = Har = fe der
Dro = = ben und drunten, und rings tö=net ihr
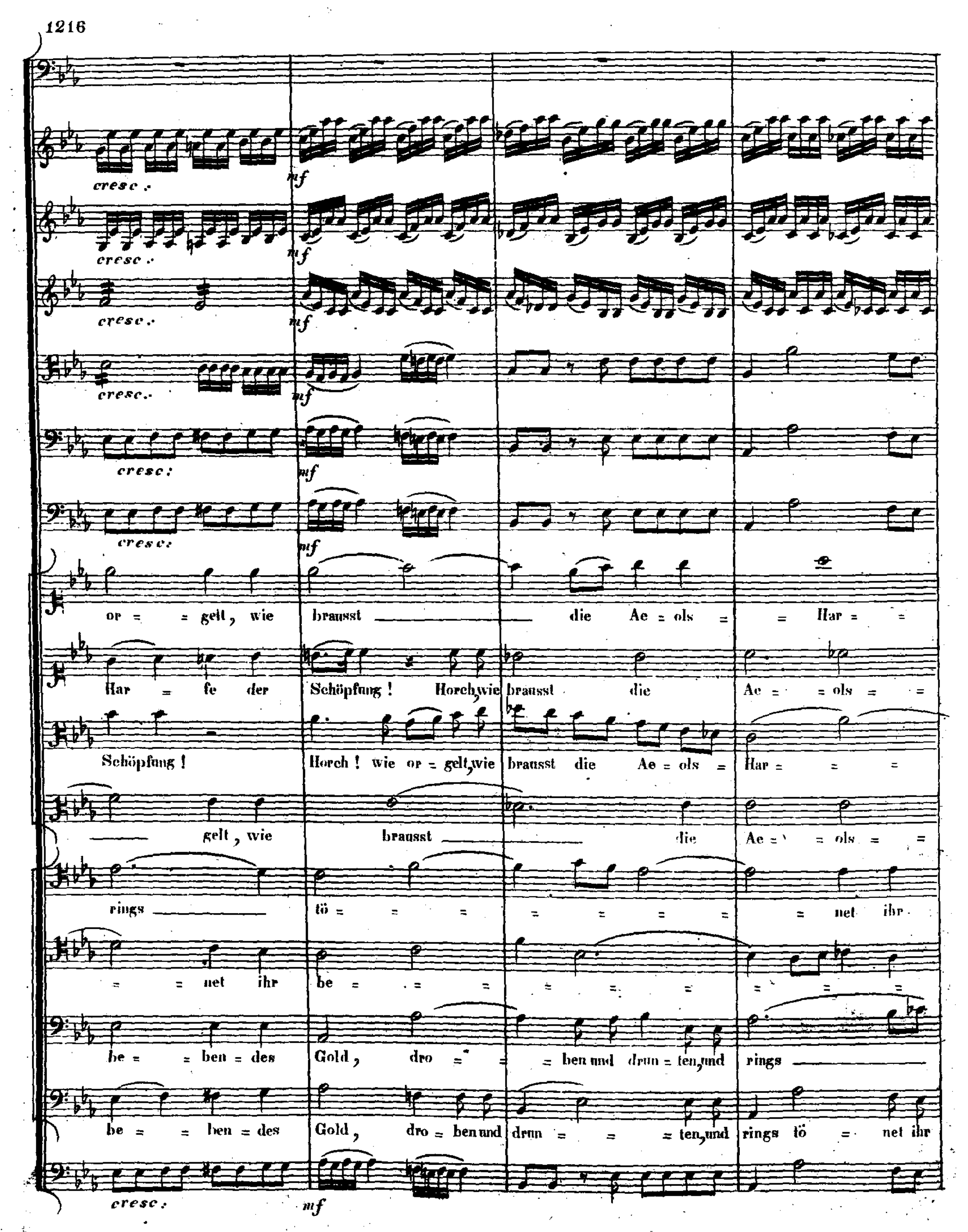

cresc:
f
cresc:
f
tr.
p
f
Schöpfung, horch, wie or = gelt, wie brausst
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch wie
Horch! wie or = gelt, wie
be = = = ben = des Gold, dro = ben und drunten, und rings
dro = = ben und drunten, und rings tönet ihr be =
dro =
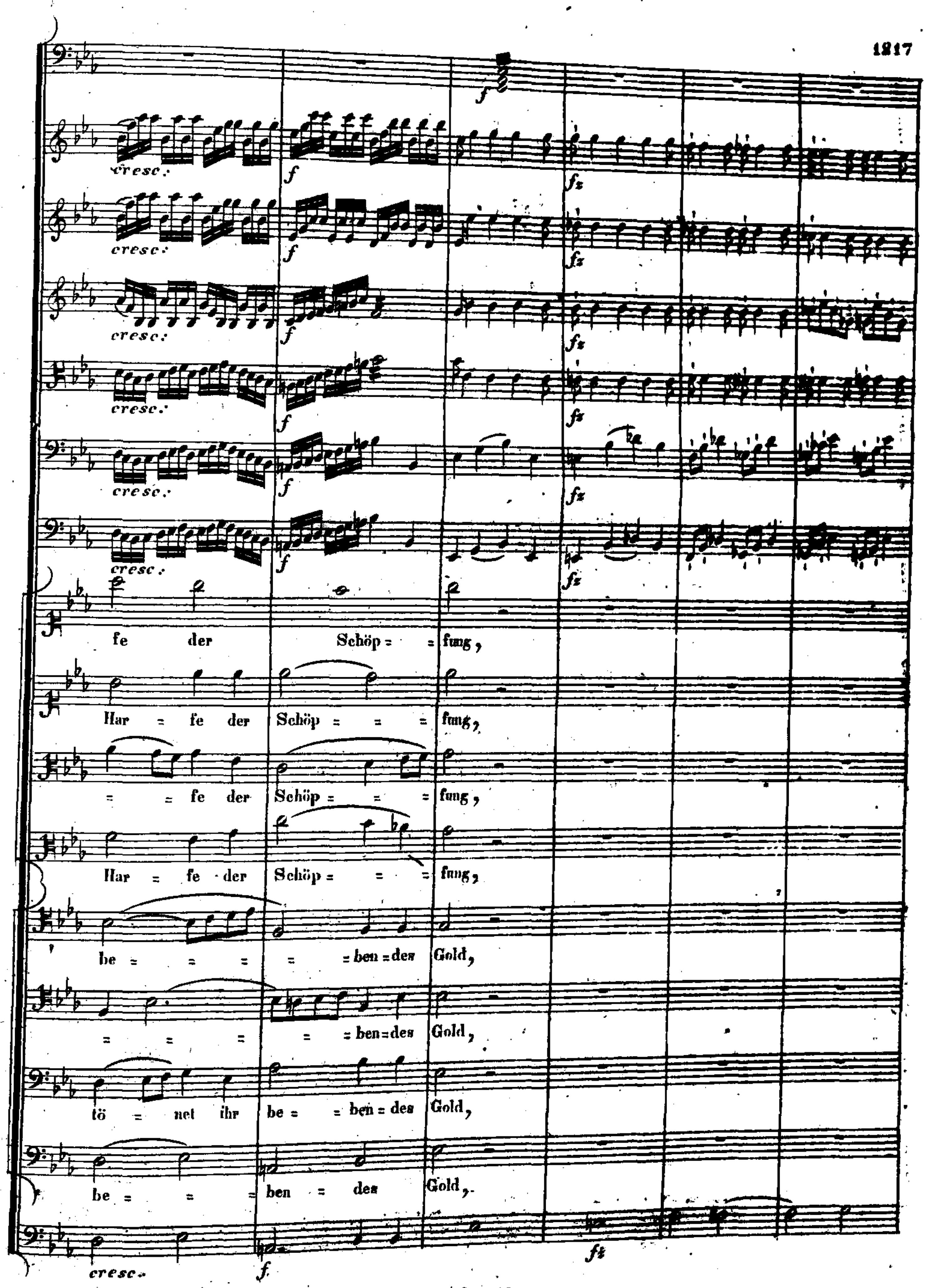
fz
fz
fz
fz
fz
fz
p cresc: mf
p cresc: mf
p cresc: mf
p cresc: mf
p cresc: mf
mf

die Ae = = = ols = =
brausst die Ae=ols=Har=fe der Schö = = = pfung!
brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch! wie or = = gelt, wie
Horch, wie or = gelt, wie
tö = = = = = = net ihr... be = = =
dro = =
= = = = = = = = = =
= ben und drunten, und rings tö = net ihr be = ben = des

fz p cresc: . mf


cresc
mf
cresc:
Har = = fe der Schöp = = fung! Horch, wie
Horch, wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols =
brausst die Ae = ols = Har = = = = = = fe der
brausst die Ae = ols = Har = = fe der Schöpfung! Horch, wie or = = = =
ben = = des Gold ! dro = = = ben und drun = ten, und
= ben und drun = ten, und rings tö = = = = = = =
= = = = = = = ben = des Gold! rings tö = net ihr
Gold, tö = = = = net ihr he = = ben = des Gold, ihr


cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc:
cresc:
mf
mf
mf
mf
mf
mf
or = = gelt, wie brausst die Ae = ols = = Har = =
Har = fe der Schöpfung! Horch, wie brausst die Ae = = ols = =
Schöpfung! Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = = =
gelt, wie brausst die Ae = ols = =
rings tö = = = = = = = = net ihr
= = net ihr be = = = = = = = =
be = = ben = des Gold, dro = = = ben und drun = ten, und rings
be = = ben = des Gold, dro = ben und drun = = = ten, und rings tö = net ihr
cresc:
mf


cresc.
f
fz
fe der Schöp = = fung,
Har = fe der Schöp = = = fung,
= = fe der Schöp = = = fung,
Har = fe der Schöp = = = fung,
be = = = = = ben = des Gold,
= = = = = ben = des Gold,
tö = net ihr be = ben = des Gold,
be = = = ben = des Gold,

rings tö = net ihr be = ben = des Gold

rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.

rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.

rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.
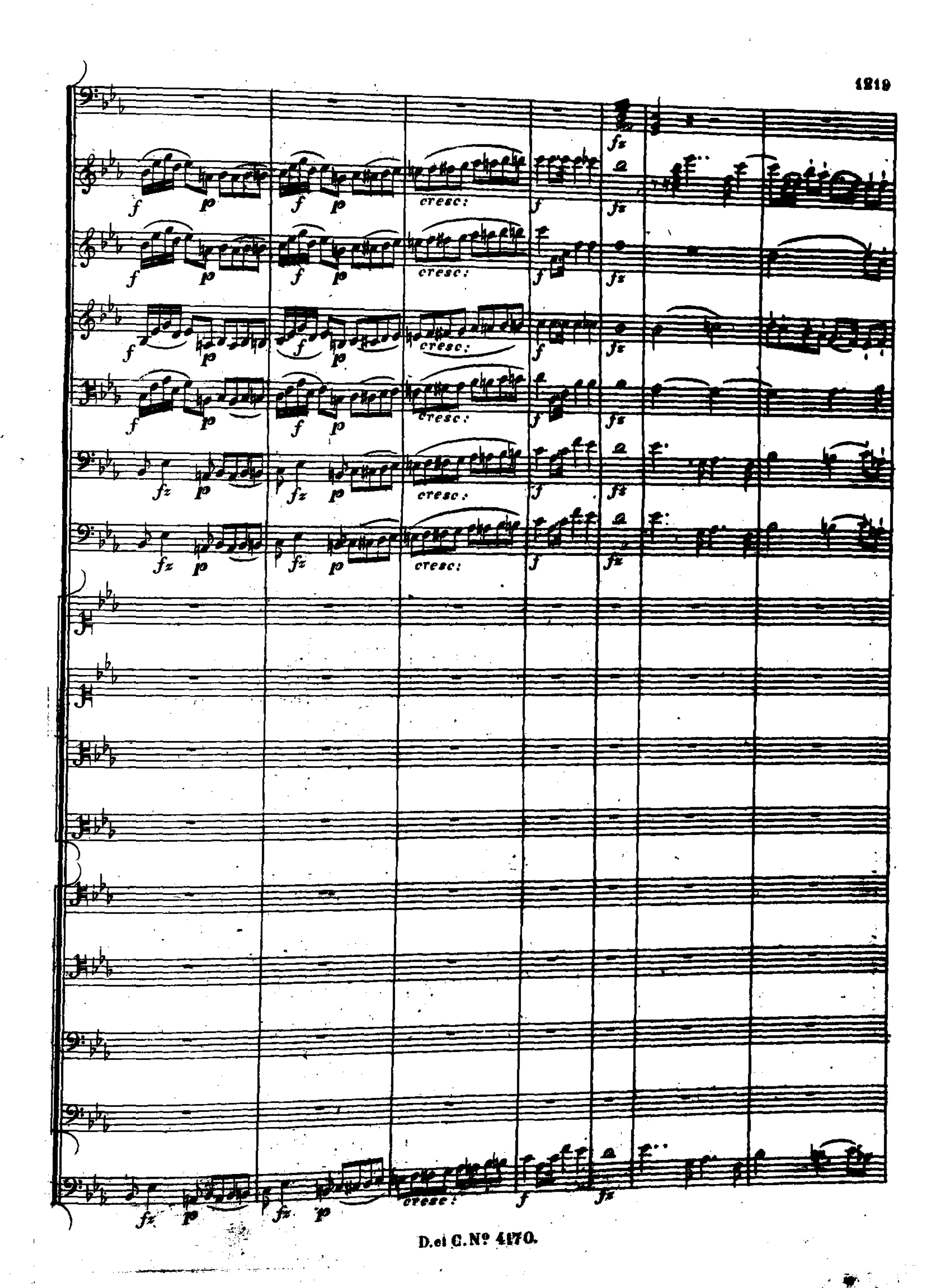
rings tö = net ihr be = ben = des Gold.
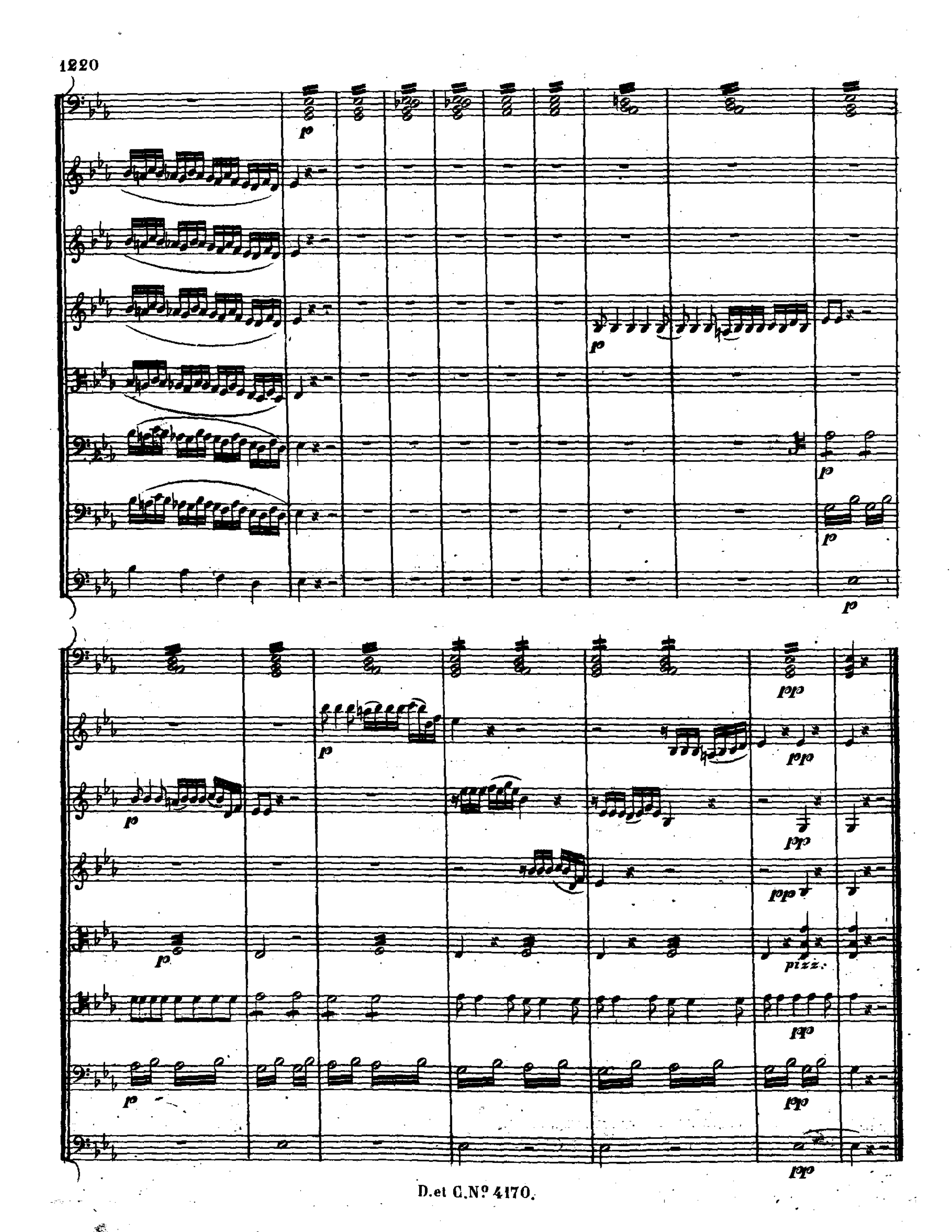
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.

rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.

rings tö = net ihr be = = ben = des Gold.
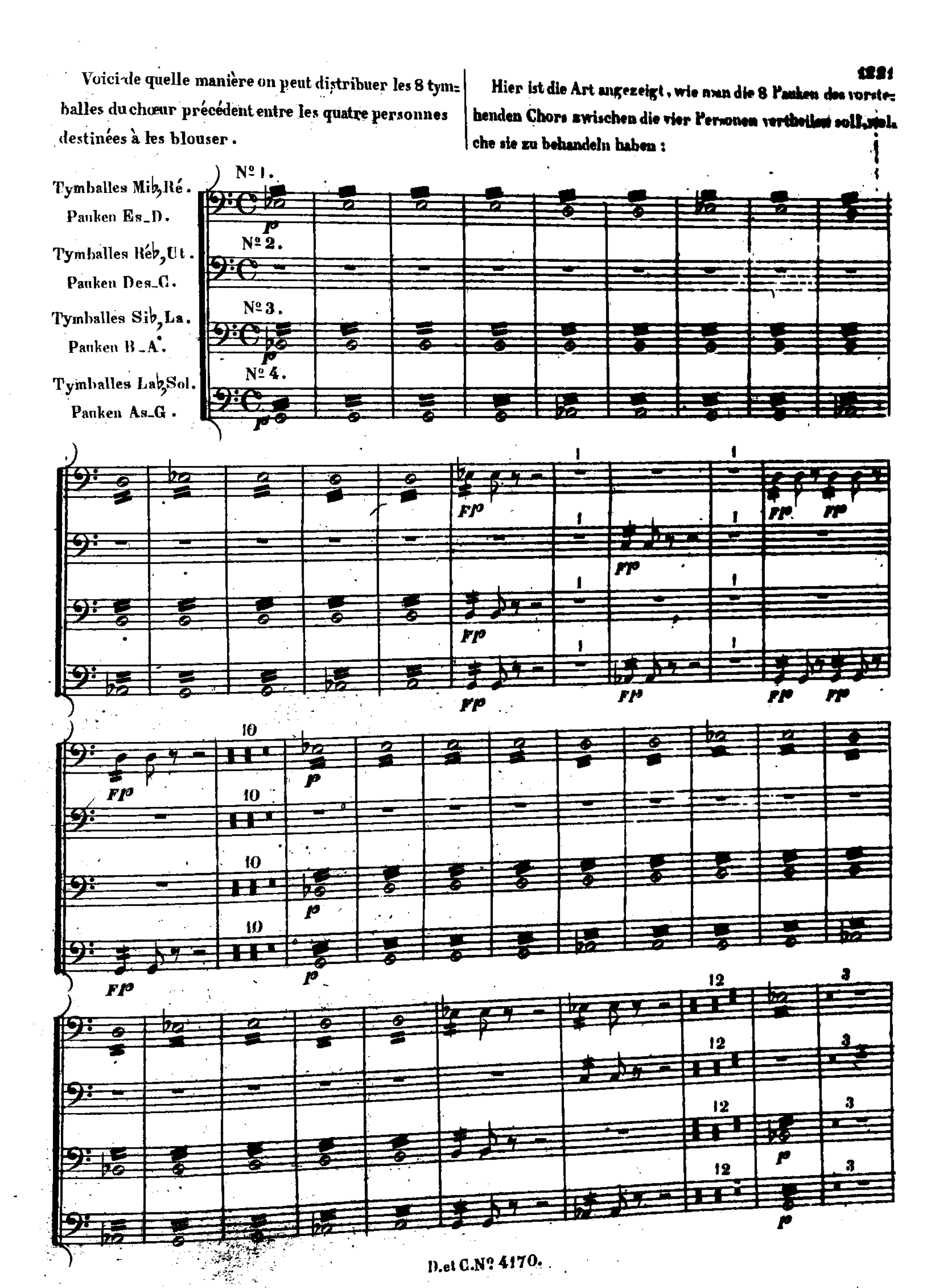
f *p* *fz*
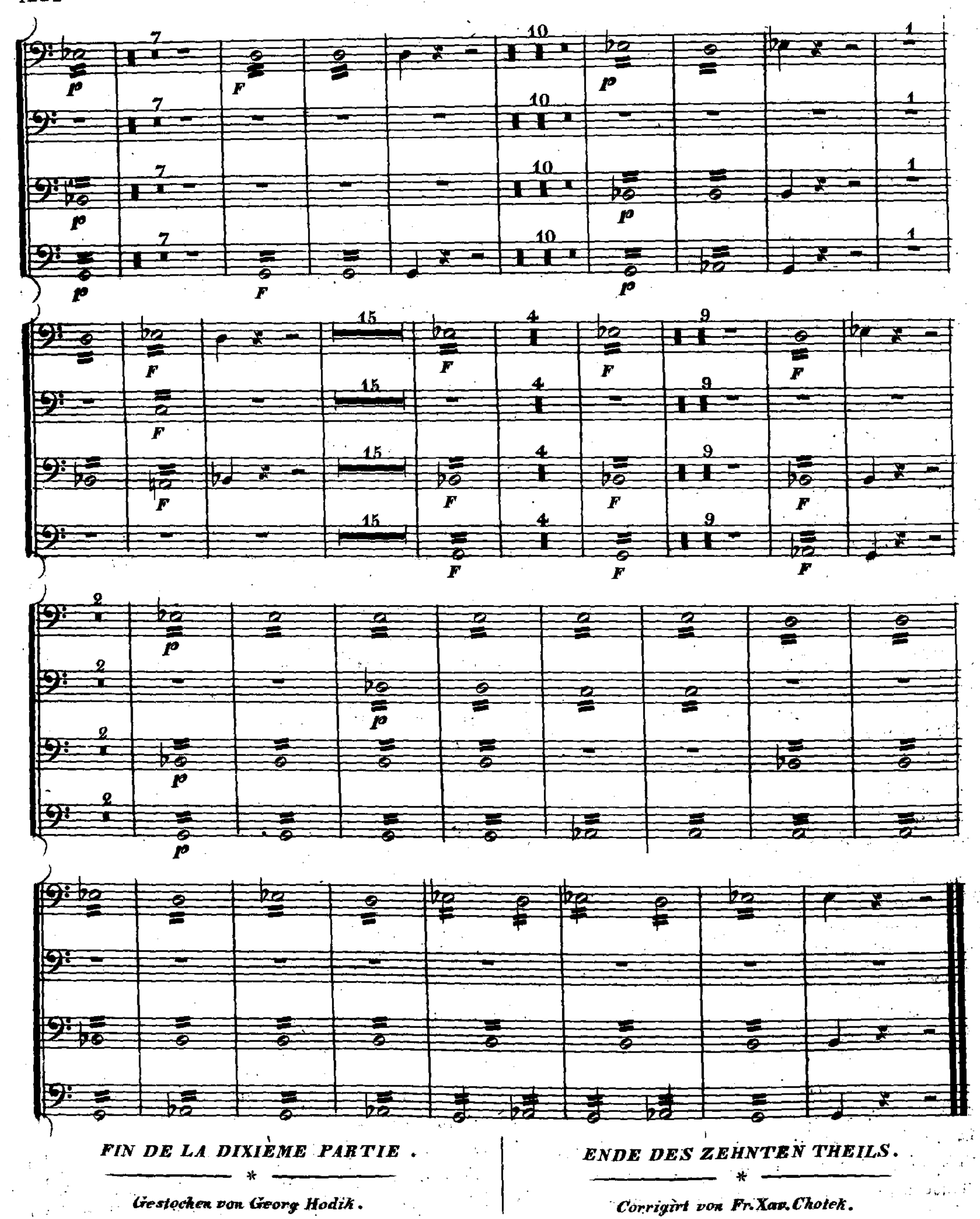

f
p
cresc:
fz


p
pp
pizz.

Voici de quelle manière on peut distribuer les 8 tymballes du chœur précédent entre les quatre personnes destinées à les blouser.

Hier ist die Art angezeigt, wie man die 8 Pauken des vorstehenden Chors zwischen die vier Personen vertheilen soll, welche sie zu behandeln haben:





FIN DE LA DIXIÈME PARTIE.

*

Gestochen von Georg Hodik.

ENDE DES ZEHNTEN THEILS.

*

Corrigirt von Fr. Xav. Chotek.

VERZEICHNISS DER P.T. PRÄNUMERANTEN

AUF REICHA'S COMPOSITIONS_LEHRE.

Name	Exempl:
Adelung, kais. russ. Gesandschafts_Secretair	1
Alfery, Johann	1
Auberger, Franz, Tonkünstler in Wien	1
Auernheim, Jos	1
Bablisch, Alois, zu Zolb in Mähren	1
Bachmann, Jos. D^tor^ in Schemnitz	1
Barfuss, Vinc. Domcurat in Wien	1
Barra, Nicolaus	1
Bartay, Andr. von, in Pesth	1
Bathioli Franz, Hauptcassier S^r^ k.k. Hoheit des Erzherzog Anton, in Wien	1
Basse, Gottfr. in Quedlinburg	1
Bayr, Math. Mitglied des k.k. Hofoperntheater_Orchest. in Wien	1
Behm, Jos. Stadtpfarr_Organist in Eisenstadt	1
Berger, Ant. in Pressburg	1
Berra, Marco, Kunsthändler in Prag	15
Beseczny, in Prag	1
Bibl, Andr. Dom_Organist in Wien	1
Binder, Jos	1
Blaha, Jac. Clavierlehrer in Wien	2
Blumenkron, Leop. Ritter von, in Wien	1
Blumenthal, Jos. von, Tonsetzer in Wien	1
Blumenstern, Carl	1
Bocklet, Carl von, Tonkünstler in Wien	1
Bognar, Jg. Sänger am k.k. Hofoperntheater in Wien	1
Boosey et Comp. in London	1
Botgorschek, Fr. Mitglied des k.k. Hofoperntheater_Orchest. in Wien	1
Braun, Jos	1
Braun, Leop	1
Bräuer, Tonkünstler in Pesth	1
Breitschadl, Joh. Nep. Clavierlehrer u. Tons. in Wien	1
Breu, J. Musiklehrer in Regensburg	2
Breuner, Fr. Xav.	1
Brix, A. in Constanz am Bodensee	1
Brunner, Franz, Wirthschaftsrath	1
Butler, Jgnaz	1
Camploy, Jos	1
Chestinoff, M. Attaché de l'ambassade de Russie	1
Chotek, Fr. X. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Christoph, Carl, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Conradi, Mich	1
Costenoble, R. in Wien	1
Cranz, A. Kunsthändler in Hamburg	4
Czapek, L.E. Clavierlehrer u. Tonsetzer in Krakau	1
Czaterinsky, Eduard	1
Damböck, Ob. Verpflegs_Verwalter	1
Danner, Joh.	1
Deibl, Jos. in Grätz	1
Denk, J. D^tor^ der Heilkunde	1
Denninger, Joh.	1
Deyrkauf, Fr. Kunsthändler in Grätz	1
Dirzka, Theod. Clavierlehrer in Wien	1
Dobrezansky, A. in Czernowitz	1
Dobrisko, L.	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. beim 2ten Feld_Artill. Reg. in Wien	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. bei S^r^ königl. Hoheit Erzherzog Franz in Modena	1
Dolezàlek, Joh. Clavierlehrer in Wien	1
Dollinger, Eberh.	1
Döhler, Theodor, Kammervirtuos bei S^r^ königl. Hoheit dem Herzog von Lucca &c. &c.	1
Dressel, Fr. Dom_Organist in Raab	1
Durst, Math. Tonkünstler in Wien	1
Ebner, A.	1
Enders H. J. Buchhändler in Prag	5
Enninger, Jos.	1
Engl, Wolfg. in Prag	1
Englhardt, Jos. in Wien	1
Eurich, Frid. in Linz	3
Ezzelt, Joh.	1
Fahrbach, Jos. erster Flötist am k.k. priv. Theater an der Wien	1
Fahrbach Frid. Tonkünstler in Wien	1
Faukal, Jos.	1
Feigerl, E. M. Tonkünstler in Pressburg	1
Fischer, Eduard, Hofkriegsräthl. Beamter	1
Fischer, Gustav	1
Fischhof, Jos. Professor am Conservatorium in Wien	1
Fleischhacker, Hein. in Wien	1
Fraus, Fr. X. Mitglied des k.k. Hofoperntheater Orchest. in Wien	1

D. et C. Nº 4170.

Frey, J. N.	1
Frühbauer, in Pesth	1
Frühhuber, Jos.	1
Fuchs, J. E.	1
Fuchs, L. M.	1
Gallenberg, Julie v. Gräfinn.	1
Gastl, Fr. in Brünn	1
Gänsbacher, Joh. Kapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien	1
Geiger, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Geiger, in Pesth	1
Gering, L.	1
Gentiluomo, jun. Joh. Gesang- u. Clavierlehrer in Wien	1
Gitter, A. Kunsthändler in Augspurg	7
Glöggl, Fr. Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	1
Goll, Leop.	1
Goller, Joh.	1
Greiner, J. L. Kunsthändler in Grätz	4
Grimm, Vinc. Kunsthändler in Pesth	12
Groller, S.	1
Grossmann, Gust. Clavierlehrer in Wien	1
Grünebaum, Heinrich	1
Grümmer, Jos.	1
Hafner, Carl, Tonkünstler in Wien	1
Hartinger, Fr. Mitglied des k.k. Hofoperntheat. Orch. in Wien	1
Hartmann, Vinc.	1
Haslinger, Ernst, in Schärding	1
Haslinger, Tobias, k.k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien	2
Hauptmann, Laurenz, Regenschori zum Heil. Augustin auf der Landstrasse in Wien	1
Hedwig, Joh. Luc. Mitglied des k.k. Hofoperntheater Orchesters in Wien	1
Held, Fr. X. in Augsburg	1
Herbich, von, in Prag	1
Herovics	1
Herz, Jos. Gesanglehrer in Oedenburg	1
Hessmann, F. in Pesth	1
Hildemann, Aug.	1
Hinterlechner, Lehrer in Bleyburg-Kreuth in Jllyrien	1
Hirsch, Johann, in Wien	1
Hirsch, Jos., in Klosterneuburg	1
Hnat, in Prag	1
Hodik, Georg, Notenstecher in Wien	1
Hofmann, Carl, Ludw. in Prag	1
Hollinger, Georg, in Pressburg	1
Holz, Carl, k.k. Beamter in Wien	1
Holzinger, Georg	1
Hora, in Pesth	1
Horzalka, J. E. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Hubovsky, Phil. von, in Wien	1
Hübl, Ant. Musiklehrer in Brünn	1
Jähnl, Wenzl, Jos.	1
Jeggermann, D.	1
Jessenstein, Joh. von	1
Jpavitz, Alois	1
Jppinger, Leop.	1
Keckheis, Ferd.	1
Keller, in Augsburg	1
Kerzkowsky, Jos. k.k. Hofkriegsräthl. Beamter.	1
Kinderfreund, J. Clavierlehrer in Prag	1
Klemm, C. A. in Leipzig	1
Komenda, Organist im löbl. Stift Klosterneuburg	1
Konde, von, Florian, ungarischer Edelmann in Pressburg	1
Koniček, Vinc.	1
Kranzfelder, in Augsburg	1
Kraus, A. H.	1
Kräussler, J. Nic.	1
Kremsreiter, Adalbert in gross-Weikersdorf	1
Kreutzer, Ant.	1
Kreutzer, Bernhard, Musikdirector in Heidelberg	1
Krings, Fräulein, Virtuosin auf der Harfe	1
Kremmer Aug. Tonkünstler in Wien	1
Kuhn et Millikowsky, Kunsthändler in Lemberg	7
Kumlik, in Pressburg	1
Kurz, Theobald	1
Kurzweil, F. Regenschori in Oedenburg	1
Lachner, Franz, Kapellmeister in Mannheim	1
Lang, Jos. in Wien	1
Langer, Joh. Musiklehrer	1
Lannoy, Eduard, Freyherr von.	1
Lanz, Jos. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Lebitschnig, Jos.	1
Lechner, Fr.	1
Leithner	1
Leschen, Willh. k.k. Hof-Claviermacher in Wien	1
Leschetitzky, Jos. Tonkünstler	1
Leuckart, F. E. Kunsthändler in Bresslau	6
Lickl, Georg, Hofbuchhaltungs-Rechnungs Offizial	1
Lindenthal, Jos. Professor des Warasdiner Musikvereins	1

Lindner, Carl, in Wien	1
Linke, Carl, junior	1
Löw, Jos., in Carlsbad	1
Löw, Sigmund,	1
Löwenstein, Alexander	1
Löwenthal, Joh.	1
Mader, in Pesth	1
Maglo, Alois, Tonkünstler in Wien.	1
Magnus, C. Kunsthändler in Warschau	1
Mannagetta, von, Major in der k.k. oester. Armee	1
Marckl, Carl, in Pressburg.	1
Masang, A. in Prag	1
Massák, Franz, Kapellmeister des 39ten Lin. Jnf. Reg.	1
Massano, J.	1
Mathe, Joh. Erzherzogl. Beamter zu Hörnstein	1
Mayer, Rudolph,	1
Mayrhofer, L.A.	1
Menner, Math.	1
Merk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle, des k.k. Hofopern=theat. u. Professor am Conservatorium in Wien	1
Mezzani, Marcus, in Wien	1
Michalowska, Eliza, Gräfinn v.	1
Michler, Aug.	1
Miller, C. Kunsthändler in Pesth	8
Morlin, Leop.	1
Moser, Felix	1
Mösner, Christian, Regenschori an der Lycealkirche in Salzburg	1
Müller, Adolph, Kapellmeister am k.k.pr. Theater an der Wien.	1
Nagel, V. J. Schullehrer in Feldbach	1
Nagerl, Math. in Wien	1
Nepalleck, Math.	1
Netzer, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Neubauer, L.	1
Neufeld, Aug.	1
Neugebauer, Joh. in Olmütz	1
Neuhold, Ant.	1
Neumann, J.S.	1
Normayer, Jac.	1
Orphinger, Joh.	1
Öscher, Leop.	1
Pacher, Ant. Ritter von, in Wien.	1
Padowetz, Joh. Tonkünstler in Wien	1
Paul, W. Kunsthändler in Dresden	2
Peitl, Joh.	1

Pfaller, Albin, k.k. Rechnungs Offizial in Wien	1
Pfaff, C.G. Kunsthändler in Lemberg	2
Pfeiffer, Fr. X. in Augspurg	1
Pirchl, Peter, Stadt-Thurnermeister in Salzburg	1
Pirchthal, Andr.	1
Pitsch, C. F. in Prag	1
Plachy, Wenzel, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Pokorny, Franz, Musik-Director in Pressburg.	1
Pollak, A. in Wien	1
Porges, Jos. in Wien	1
Potocka, Julie, Gräfinn von	1
Poschmaurny, in Prag.	1
Pospischil, Fr. in Wien	1
Prinz, C. in Oberstinkenbrun.	1
Proboscht, Fräulein E. in Prag	1
Probst-Kistner, Kunsthändler in Leipzig	59
Proksch, J. in Reichenberg	1
Pronmayer, Jos. in Wien.	1
Radzivil, Fürst Michael von	1
Rainer, Rudolph, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien.	1
Reicha, Anton, Ritter der Ehrenlegion, und Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik u. Declamation in Paris	1
Reissert, C. Clavierlehrer, u. Mitglied des k.k. Hoftheater-Orchesters nächst der Burg in Wien	1
Resch, Dom-Organist in St. Pölten	1
Riegel et Wissner, Kunsthändler in Nürnberg	1
Ritter von Rittersberg, k.k. Hauptman in Prag	1
Rohrer, A. in Wien	1
Rosenhain, Phil. in Wien	1
Rohrfeld, L.	1
Rothlin, F. G. in Bern	1
Rosthorn, Jos.	1
Rösler, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Ruprecht, Ph. C. in Frankfurth	1
Ruth, Jeremias, Professor in Oedenburg	1
Rzyszczewski, Leon, Graf	1
Saar, Donat, Ehrenmitglied der Prager Tonkünstler Gesellschaft	1
Schaller, Katastral Schätzungs-Comissair in Villach	1
Schanderer, Frid. Jurist	1
Schilder, Ambrosius, Clavierlehrer in Wien	1
Schlechter, M. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien.	1
Schlesinger, A.M. Kunsthändler in Berlin	1
Schlesinger, Emanuel	1

Name	
Schmid, Ant. Scriptor an der k.k. Hofbibliothek in Wien	1
Schmid, Ant. junior Edler von, in Wien	1
Schoch, M. L. in Wien	1
Schott, B. Söhne in Mainz	2
Schreyer, Joh.	1
Schubert, Ferd. k.k. Professor an der Normal Hauptschule zu St. Anna, in Wien	1
Schültz Moritz, von, Kassier beim Oberst-Kammer-Grafenamt in Schemnitz	1
Schwaiger, Andr. in Pressburg	2
Seemann, J. in Pesth	1
Seefeld, Er.	1
Sechter, S. k.k. Erster Hoforganist in Wien	1
Seidel, L.W. et Comp. in Brünn	1
Siegel, Eduard, in Prag	1
Sing, in Augspurg	1
Skibicki, Alex. von	1
Sławjk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle in Wien	1
Sonnleithner, Leop. Edler von, Doctor der Rechte, und Hofrichter zu den Schotten in Wien	1
Spöttl, Doctor.	1
Stockhammer, Ferdinand, Graf v. k.k. wirklicher Kämmerer.	1
Storch, Ant.	1
Strebinger, Math. Mitglied der k.k. Hofkapelle, und des k.k. Hofoperntheaters in Wien.	1
Streibig, Carl, Kunsthändler in Pressburg	9
Strohlendorf, Vinc. Ritter von.	1
Swoboda, Aug. Lehrer der Composition in Wien	1
Swoboda, Joh. Oboist bei Hessen-Homburg Jnfanterie	1
Thun, Joh. Ferd. Graf v. in Prag	1
Trassler, J.G. in Brünn	3
Tsukly, J.M. Tonkünstler in Pesth	1
Tsukly, P. Tonkünstler in Pesth.	1
Turani, Carl von, Tonkünstler in Pressburg	1
Twerdy,	1
Uiberacker, Jos. in Wien	1
Urban, Franz, Rechnungs-Offizial bei der k.k. Hofkriegsbuchhaltung in Wien	1

Name	
Urbani, Jos. in Wien.	1
Velten, Joh. in Carlsruhe	1
Vesque von Püttlingen, Joh. in Wien	1
Vorbringer Joachim in Wien	1
Wagner, Vinc. Aug. Professor an der k.k. Universität in Wien	1
Waldmüller, Ferd.	1
Wallner, Jos. in Grätz	1
Walter, Franz	1
Wanczura, Jos. k.k. Beamter in Wien	1
Weigl, Jos. k.k. Hofkapellmeister.	1
Weiss, Eduard	1
Wessel et Comp. in London	1
Wetzlsteiner, Engelbert	1
Widner, Wilh.	1
Wild, C. et Sohn in Lemberg.	1
Wilde, Johann in Wien.	1
Wildenfels, Leop.	1
Winkhler, Ch. A. v. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Pesth.	1
Winkler von Forazest, Franz in Wien	1
Wissmüllner, Jos. Clavierlehrer in Wien.	1
Wittasek, Kapellmeister an der Metropolitan-Kirche zu Prag	1
Wohlfarth, Dr. Ferd. Edler von, Kanzelist Sr. k.k. Hoheit des Erzh. Anton.	1
Wolf, Johann,	1
Wolfinger, S.	1
Wolfthal, L.	1
Woltmann, C. F. in Hannover	10
Wurzinger, K. in St. Ruprecht.	1
Wüstner, Lehrer zu Spital in Jllyrien	1
Zach, Fr. k.k. provis. Jnspectorats Adjunkt in Teplitz.	1
Zaunmüller, Joh. Tonkünstler in Wien.	1
Zenker, Fr. in Prag	1
Zierlein, in Pesth	1
Zmeskal von Domanovetz Nic. königl. ungar. Hofsekretär in Wien	1
Zminkowsky, Alexander	1

Name	
Oberhofer, Carl, Sänger am k.k. Hofoperntheater in Wien	1
Schgraffer, Jacob, Pfarr-Organist in Botzen.	1